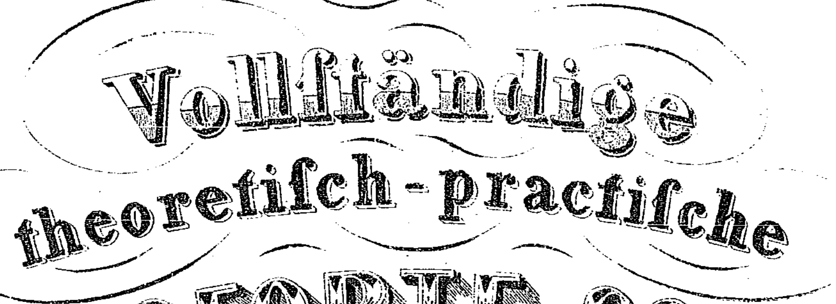
C. CZERNY'S

Pianoforte-Schule.

I. ter Theil.





Vollständige theoretisch-practische PIANOFORTE-SCHULE

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen

IN 4 THEILEN

verfasst von

CARL CZERNY.

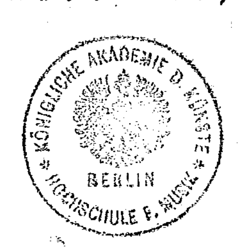
Op. 500.

Nº 6600.

1.e Theil Pr. f 10. 30 x. CM.
2.t Theil Pr. f 10. — „
3.t Theil Pr. f 6. 15. „
4.t Theil Pr. f 10. — „

WIEN,
bei A. Diabelli u. Comp:
k. k. Hof- u. priv: Kunst- u. Musikalienhändler,
Graben Nº 1133.

Mailand, bei J. Ricordi. London, bei Cocks u. Comp. Paris, bei S. Richault.



Inhalt des ersten Theils.

VORWORT.

Von Jahr zu Jahr gewinnt das Pianoforte-Spiel an Jnteresse und Ausbreitung in der Welt. Die Jnstrumente werden sowohl in Rücksicht des Tons wie der Behandlung ununterbrochen vervollkommt; die Melodie, der edelste Theil der Kunst, kann bereits auf die klangreichste und mannigfachste Art auf denselben vorgetragen werden; zahlreiche Künstler und Virtuosen entlocken ihm durch die Erfindung neuer Passagen Wirkungen, welche man früher nicht geahnet hat; — und immer fester wird die allgemeine Uiberzeugung, dass das Pianoforte durch kein anderes Jnstrument ersetzt oder verdunkelt werden kann, so wie es insbesondere für das schöne Geschlecht beinahe als das Einzige schicklich Brauchbare dasteht, da überdiess dessen Studium am allerwenigsten der Gesundheit irgend einen Nachtheil bringen kann.

Allein diese immerwährende Steigerung seiner Brauchbarkeit macht auch eine Steigerung und Vervollkommnung der Lehrbücher für dasselbe nothwendig, um die schon vorhandenen, aber immer noch zu verbessernden Erfahrungen mit all' jenen neuen Entdeckungen über die mechanische Ausbildung der Finger zu vereinigen, welche durch die neuesten Compositionen, durch den veredelten Geschmack, so wie durch die fortwährende Verbesserung der Jnstrumente natürlicher Weise bedingt werden, und welche dann auch auf den Vortrag der älteren Tonwerke von bedeutendem Einflusse sind.

Die bei weitem grösste Zahl derjenigen, welche das Pianoforte zu erlernen beginnen, besteht aus Kindern von 8 bis 12 Jahren; und wirklich muss man so früh wie möglich anfangen, wenn man es zu einem höhern Grade von Geschicklichkeit bringen will.

Allein eben darum ist es nothwendig, auch die ersten Anfangsgründe, auf denen doch Alles beruht, so klar, ausführlich und umfassend, wie nur möglich, darzustellen; denn eine lakonische Kürze ist da durchaus nicht an ihrem Platz, weil das noch ungebildete Kind sie nicht zu verstehen, und oft auch mancher Lehrer nicht zu entwickeln vermag.

Jn manchen Lehrbüchern werden die Regeln so kurz und bündig ausgesprochen, dass der Schüler deren Worte in einigen Minuten auswendig lernen kann. Dagegen aber bedarf es dann oft vieler Monathe, ja sogar Jahre, und unendlicher Eriñerungen des Lehrers, bis er sich endlich angewöhnt, sie praktisch richtig zu befolgen, und auszuüben.

Diese Erfahrung wird gewiss jeder Lehrer unzählige Mâle gemacht haben.

Wie viele Schüler müssen überdiess später oft Jahre opfern, um nur dasjenige nachzuhohlen und zu verbessern, was in der Zeit des ersten Unterrichts versäumt, oder falsch angewöhnt wurde!

Der erste Theil des gegenwärtigen Lehrbuches ist nach dieser Ansicht und mit dem

Bestreben ausgearbeitet, dass der Anfänger jedes Alters, auf eine nicht abschreckende Art und ohne Zeit-Vergeudung, durch gründliches Aneignen aller Elementar-Gegenstände seinem Talent den geregelten Weg zur höhern Ausbildung eröffne, und dass selbst derjenige Schüler, dem seine Verhältnisse nicht gestatten, sich einen soliden Lehrer zu verschaffen, durch öftres aufmerksames Durchlesen jedes Kapitels und fleissiges Uiben sämmtlicher Beispiele auch **allein** alle Mittel zum regelmässigen Fortschreiten finde; — so wie endlich auch mancher junge angehende Lehrer hier einen willkommnen und festen Anhaltspunkt finden möge, um seine Schüler vor Abwegen zu bewahren und ihre Ausbildung schneller zu vollenden.

Die Ordnung, nach welcher in diesem ersten Theile die Gegenstände einander nachfolgen, ist so festgestellt, dass 1tens, die Schüler nicht auf einmal mit zu vielen Regeln überladen werden, *(was besonders für Kinder immer ein grosser Fehler ist)*, — und dass, 2tens, denselben nicht allzufrüh Dinge gelehrt werden, welche sie erst später fassen und benützen können, und welche zu unrechter Zeit nur Zeitverlust und Überdruss verursachen. Übrigens ist es nicht möglich, im Lehrbuch eine solche Nacheinanderfolge zu beobachten, dass sie für alle Schüler passe, und Vieles muss hierin der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben.

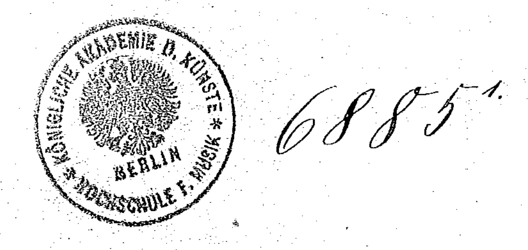
Der zweite Theil enthält die Lehre von der Fingersetzung, auf einfache Grundprinzipien zurückgeführt, und mit so vielen praktischen Beispielen versehen, dass der Schüler durch das Uiben derselben, nebst der geordneten theoretischen Kenntniss, auch seinen Fingern all die vielseitige mechanische Fertigkeit aneignen kann, ohne welche alles blosse Wissen unfruchtbar bleibt.

Mit gleicher Ausführlichkeit ist der dritte, vom Vortrag handelnde Theil bearbeitet worden, und ich habe möglichst die Schwierigkeiten zu überwinden gesucht, welche darin liegen, durch klare Worte auch solche Gegenstände deutlich zu machen, welche meistens nur auf dem Gefühl, dem Gehör, der Fantasie, der Nachahmung und der Willkühr des Talents beruhen.

Indem ich getrachtet habe, durch die sorgfältige Ausarbeitung dieses Lehrbuchs einem vielseitig geäusserten Wunsche zu entsprechen, und die, durch eine dreissigjährige praktische Erfahrung im Unterrichtgeben gesammelten Grundsätze und Ansichten in einem systematisch geordneten Ganzen darzustellen, widme ich dasselbe hiemit den jugendlichen Talenten mit dem Wunsche, dasselbe zur gründlicheren und zugleich erleichterten und schnellern Erlernung einer angenehmen, weit verbreiteten und ehrenvollen Kunst mit Fleiss und Aufmerksamkeit zu benutzen; denn:

"Wie Gebrauch, so Nutzen".

Carl Czerny.


KÖNIGLICHE AKADEMIE D. KÜNSTE
BERLIN
HOCHSCHULE F. MUSIK

Zu Carl Czerny's Pianoforte=Schule, op. 500.

Übersicht der Tastatur und der Noten

eines Pianoforte von 6 ⅔ Octaven, nämlich vom tiefen Contra_C bis zum höchsten G der 6ten Octave.

Wenn die Tastatur nur 6 Octaven hat, so reicht sie vom Contra_F bis zum hohen F der 6ten Octave.

Die Noten für den Bass, oder die linke Seite der Tastatur. — Die Noten für den Violin, oder die rechte Seite der Tastatur.

Bass = Schlüssel.

Die Noten für die Obertasten nach ihrer 2ten Benennung.

Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges

Die Noten für die Obertasten nach ihrer 1ten Benennung.

Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis

Die zweifache Benennung der Obertasten.

Cis oder Des, Dis — Es, Fis — Ges, Gis — As, Ais — B, Cis — Des, Dis — Es, Fis — Ges, Gis — As, Ais — B, …

Die schwarzen Obertasten.

Benennung der weissen Untertasten.

C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g

Bass=Schlüssel. — Violin=Schlüssel.

Die Noten für die Untertasten.

Benennung der Octaven.

C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g a h C d e f g

Contra=Octave. — 1te Octave. — 2te Octave. — 3te Octave. — 4te Octave. — 5te Octave. — 6te Octave.

Die Tiefe, oder der Bass, vom Contra C bis zum A in der 3ten Octave aufwärts.

Die Höhe, oder der Violin, vom höchsten G in der 6ten Octave bis zum E in der 2ten Octave abwärts.

Anmerkung. Die gleichmässige Abtheilung der schwarzen Obertasten zu zweien und zu dreien, dient zum schnellen Auffinden jeder Untertaste, da die Taste *C* stets links neben den zwei Obertasten liegt, und die übrigen 6 Untertasten in gleicher Ordnung nachfolgen, nämlich *c, d, e, f, g, a, h.* — Das *F* liegt demnach immer links neben den drei Obertasten. Die Tasten werden in Octaven abgetheilt. Jede Octave enthält in Allem 12 Tasten, (7 Weisse und 5 Schwarze) welche sich in allen Octaven in derselben Ordnung wiederhohlen. Eine Taste bildet zur Nächstliegenden einen halben Ton. Die zweifache Benennung der Obertasten rührt daher, weil sie durch Noten auf doppelte Art geschrieben werden können, indem man zu denselben ein Kreuz (♯) oder ein Be (♭) links beifügt.

Der Sitz des Spielers,

genau in der Mitte der Tastatur, und so nahe an derselben, dass die frei herabhängenden Elbogen 4 Zoll derselben näher seien, als die Achsel, wenn man mit halbgebogenen Fingern die Untertasten anschlägt. Der Sessel muss so hoch sein, dass die Spitze des Elbogens um 1 Zoll höher sei, als die Oberfläche der Tasten.

Der Bassschlüssel (𝄢), der beim Anfang einer jeden Zeile steht, zeigt an, dass man die Noten auf der tiefer klingenden linken Seite der Tastatur zu spielen habe. Der Violinschlüssel (𝄞) bedeutet, dass die ihm nachfolgenden Noten alle auf der hochklingenden rechten Seite der Tastatur zu nehmen sind. Die Noten werden entweder auf, oder zwischen die Linien, oder auch über und unter dieselben geschrieben, indem man da noch kleine Striche (Zusatzlinien) hinzufügt.
Noch ist zu bemerken, dass die Noten des Bassschlüssels auch noch höher (bis zum A der 3ten Octave), so wie die Violin_Noten dagegen noch tiefer (bis zum E der 2ten Octave) geschrieben werden können, — so dass demnach die Mitteltöne der Tastatur in beiden Schlüsseln durch Noten bezeichnet vorkommen.

Vorläufige Anmerkungen.

Es ist nothwendig, dass der Anfänger durch die ersten drei Monathe alle Werk-Tage, oder wenigstens viermal in der Woche, eine Lehrstunde erhalte, und ausserdem sich noch täglich eine Stunde allein übe, da man das Erlernen der Anfangsgründe möglichst abzukürzen trachten muss. Die Gegenstände sind in **Lectionen** abgetheilt, indem der Inhalt einer jeden **Lection** dem Schüler leicht in einer Stunde vorläufig vorgelesen und erklärt werden kann. Nebstbei ist zu jeder **Lection** die Zeit angemerkt, welche zum bessern Einprägen und Ausüben der vorgetragenen Regeln nothwendig ist.

Natürlicher Weise hängt es von dem Alter, Talent und Fleiss des Schülers ab, in wiefern der Lehrer diese Zeit um einige Tage zu verlängern hat. Am Ende eines jeden Monaths sind alle bereits erlernten Gegenstände wieder neuerdings durch ein paar Tage vorzunehmen und die Hauptregeln vom Schüler auswendig aufzusagen. Alle einmal erlernten Uibungsstückchen müssen stets fleissig durchgespielt, und nicht eher beiseite gesetzt werden, als bis der Schüler durch seine Fortschritte zum Einstudieren von grösseren und schwereren Sätzen geeignet ist.

1ste Lection.

Von der Haltung des Körpers und der Hände.

Die körperlichen Bewegungen haben auf das Pianoforte so vielen Einfluss, dass eine gute und anständige Haltung das Erste sein muss, worauf der Schüler aufmerksam gemacht, und in der Folge stets so oft erinnert werden muss, bis sie zur festen Gewohnheit geworden.

Denn beim Spiel müssen alle unnöthigen Bewegungen vermieden werden, da jede schiefe Lage, jede Grimasse, und sonstige üble Angewöhnung auf die Hände und Finger nachtheilig wirkt.

Demnach werde der Schüler vor Allem andern mit folgenden Regeln bekannt gemacht:

§ 1.

Der Sitz des Spielers muss genau in der Mitte vor der Tastatur, und von derselben so weit entfernt stehen, dass die frei herabhängenden Elbogen den Tasten um beiläufig 4 Zoll näher seien, als die Achsel, so dass die Bewegungen der Arme und Hände über die ganze Länge der Tastatur auf keine Weise durch den Vorderleib gehindert werden.

§ 2.

Die Höhe des Sessels muss nach der körperlichen Grösse des Spielers genau so bemessen werden, dass die Spitze der Elbogen um beiläufig einen Zoll höher sey als die Oberfläche der Tasten, denn ein tiefer liegender Sitz hindert und ermüdet die Hände.

§ 3.

Der Sessel darf während dem Spiele niemals gerückt werden; eben so wenig darf der Spieler seinen Körper auf demselben hin und her schieben.

§ 4.

Die Haltung des Kopfs und des Oberleibs sei gerade, anständig und natürlich, ein klein wenig zu der Tastatur vorgebogen, so dass der Körper nicht die Rücklehne des Sessels berühre. Aber man hüthe sich, jemals eine gebückte und gekrümmte Haltung anzunehmen, da dieses eben so hässlich als dem Spiele nachtheilig ist, und in längerer Zeit selbst der Gesundheit schädlich werden kann.

§ 5.

Der Spieler gewöhne sich ja nicht an, während dem Spiel Verbeugungen, oder sonstige Bewegungen mit dem Kopfe zu machen. Nur wenn beide Hände rechts in den höchsten Octaven, oder links in den tiefsten zu spielen haben, muss der Oberleib, (*jedoch ohne auf seinem Sitz zu rücken*) denselben durch eine ruhige Seitenbewegung nachfolgen.

§ 6.

Die Füsse müssen auf dem Boden, nahe an den *Pedalen*, (*jedoch ohne diese zu berühren*) und bei Kindern auf einem angemessenen Schemel ruhen.

§ 7.

Die Arme dürfen weder an den Körper angedrückt, noch von ihm auswärts entfernt werden, sondern sie müssen nach ihrer natürlichen Schwere frei herabhängen, und jede schaukelnde und unruhige Bewegung vermeiden.

§ 8.

Die Oberfläche des Vorderarms, vom Elbogen bis zu den Knöcheln der gebogenen Finger, muss eine ganz gerade horizontale Linie bilden, und die Handgelenke dürfen weder abwärts eingebogen werden, noch aufwärts einen Hügel bilden. Die möglichst gerade Linie der Knöchel und der Handoberfläche ist eines der wichtigsten Erfordernisse des schönen Spiels.

§ 9.

Die Haltung der Finger ist beim Spielen in der Regel einwärts gebogen. Da die Finger von ungleicher Länge sind, so muss bei jedem Finger *(mit Ausnahme des Daumens)* diese Biegung in so weit Statt haben, dass alle Fingerspitzen mit dem gerade ausgestreckten Daumen eine gerade Linie bilden, wenn man diese Spitzen an einander drücken würde. Demnach haben die Fingergelenke eine halbrunde Form anzunehmen.

§ 10.

Aber die Finger dürfen niemals während dem Spiel zusammengedrückt, sondern stets so weit von einander abgesondert gehalten werden, dass jeder für sich, frei und unabhängig, bei ruhiger Hand, die nöthigen Bewegungen auf- und abwärts machen könne, da eben durch diese Bewegung der Anschlag auf die Tasten bewirkt wirkt.

§ 11.

Jede schiefe Haltung der Hand und der Finger, *(sei es ein oder auswärts,)* ist sehr übel. Die Finger müssen, ihrer Länge nach, mit der Länge der einzelnen Tasten eine Linie bilden, und nur bei Spannungen oder Sprüngen von dieser Regel, so viel als nöthig, abweichen.

§ 12.

Die Finger jeder Hand werden durch die Zahlen 1.2.3.4.5. bezeichnet, so dass der Daumen stets der erste Finger ist, welchem die übrigen, bis zum kleinen (5ten) Finger in der Ordnung nachfolgen.

§ 13.

Der Anschlag auf die Tasten geschieht mit der äussersten weichen Fingerspitze der 4 längeren Finger, und mit der äussern Schneide des Daumens, welcher dabei ein klein wenig einzubiegen ist. Man hüthe sich, die übrigen Finger so sehr einzubiegen, dass die Nägel auf die Tasten kommen würden. Die Tasten werden nicht auf ihrer äussersten Spitze, sondern in der Regel stets ungefähr einen halben Zoll weit einwärts von derselben angeschlagen.

§ 14.

Der Spieler muss die Nägel stets so weit abkürzen, dass sie nie über die äusserste Fingespitze hervorragen, weil man sonst das Klappern derselben auf den Tasten hören würde.

Fortsetzung der 1ten Lection.

Von der Kenntniss der Tasten.

§ 15.

Die Tastatur eines Pianoforte von dem grössten jetzt gebräuchlichen Umfang enthält im allem 80 Tasten. Die etwas ältern Instrumente enthalten deren nach Maass ihrer Grösse, um 2 oder um 7 weniger. Der für die rechte Hand bestimmte Theil der Tastatur heisst die Höhe (der *Violin*), weil er die hohen fein klingenden Töne enthält; der für die linke Hand bestimmte Theil heisst die Tiefe (der *Bass*), weil da die Töne tief und schwer klingen. Wenn man also eine Reihe Töne nacheinander von der Linken zur Rechten anschlägt, so steigt man hinauf, von der Rechten zur Linken aber steigt man hinab, und diese Ausdrücke dürfen nicht verwechselt werden.

§ 16.

Die grössere Zahl der Tasten besteht aus den längeren, vorne breiteren Untertasten.

(gewöhnlich weiss, von Elfenbein;) — die Minderzahl bilden die höher liegenden, kleinern schmälen Obertasten; (*gewöhnlich schwarz von Ebenholz;*) und zwar in dem Verhältniss, dass immer zwischen 7 Untertasten 5 Obertasten vertheilt liegen.

§ 17.

Der Schüler bemerkt auf den ersten Blick, dass die schwarzen Obertasten überall auf zweierlei Art, nähmlich einmal zu zweien, und einmal zu dreien, von einander abgesondert sind. Diese ungleiche Abtheilung der Obertasten ist es nun, wodurch der Spieler eine schnelle Uibersicht über alle Tasten gewinnt, und jeden Einzelnen zu unterscheiden vermag, was sonst bei den sich völlig gleichsehenden Untertasten allein weit schwerer zu finden wäre.

Die Untertasten.

§ 18.

Die 7 Untertasten, zwischen welchen die 5 Obertasten vertheilt sind, werden nach den 7 Alphabetbuchstaben: *C, D, E, F, G, A, H*, benannt, welche stets in dieser Ordnung von der Linken zur Rechten, (*also aufwarts, nähmlich vom Bass zum Violin,*) einander nachfolgen, und sich immer wiederhohlen.

§ 19.

Die Taste *C* liegt links neben den zwei Obertasten, und ist folglich auf der Tastatur so oft vorhanden, als es da zwei Obertasten neben einander gibt. (*Der Schüler hat nun alle in der Tastatur befindlichen C aufzusuchen und nach einander anzuschlagen, wobei ihm die hier beigefügte Abbildung der Tastatur behilflich sein kann.*) Nach dem *C* folgt (*also zwischen den zwei Obertasten*) die Taste *D*, die neben ihm zur Rechten liegt. Nach diesem folgt *E*. Neben diesem liegt *F*, (*welches demnach neben den drei Obertasten links seine Stelle hat.*) Hierauf *G*, dann *A*, und endlich *H*. Nach diesem folgt wieder ein *C* und so wiederhohlen sich alle 7 Tasten fort, bis ans Ende der Tastatur aufwärts.

§ 20.

Der Schüler muss fleissig alle Tasten aufsuchen, anschlagen, und laut nennen; und zwar zuerst alle auf der Tastatur befindlichen *C*, dann alle *D*, ferner alle *E*, u.s.f., worauf er alle Untertasten in der Ordnung zuerst aufwärts, und später auch abwärts. (*nämlich, C, H, A, G, F, E, D,*) während dem Anschlagen fertig nennen lernen muss.

Die Eintheilung der Untertasten.

§ 21.

Alle Tasten eines gleichen Namens haben auch einen gleichen Klang, und sind nur durch die verschiedene Höhe und Tiefe von einander unterschieden. Diese gleichnamigen Tasten bilden, (*einer zum nächsten andern,*) Octaven, (*also genannt, weil in dem Raum von einem zum Andern, einschliesslich, acht zu einander gehörende Töne enthalten sind.*) So bildet demnach ein *C* zum nächsten *C* eine *Octave* eben so ein *D* zum nächsten *D*; oder zwei *E*, zwei *F*, u.s.w.

§ 22.

Um nun alle diese *Octaven* von einander zu unterscheiden, werden die *C-C-Octaven* durch Zahlen bezeichnet, mit Ausnahme der tiefsten *Octave*, welche die *Contra-Octave* heisst. Nach dieser folgt die 1te, dann die 2te, dann die 3te, 4te, 5te *Octave* von *C* zu *C*, und endlich die höchsten Töne der 6ten *Octave*, so weit die Tastatur reicht. (*Man betrachte wieder die Abbildung.*)
(*Bei Fortepianos von kleinerem Umfange, welche im Bass nur bis F gehen, ist die Contra-Octave nicht vollständig, und die tiefsten Contratöne bestehen demnach da nur aus 4 Untertasten und 3 Obertasten.*)

§ 23.

Wenn nun der Schüler wieder zur Uibung die verschiedenen Tasten aufzusuchen, oder die vom Lehrer angeschlagenen zu benennen hat, muss er stets beizufügen wissen, in welcher *Octave* jeder Ton liegt

Die Obertasten.

§ 24.

Die 5 Obertasten, welche in jeder *Octave* enthalten sind, haben eine zweifache Benennung, welche sie von den beiden nächsten Untertasten erhalten, von welchen jede umgeben ist. Wird die

Obertaste nach der links nebenliegenden Untertaste benannt, so bekommt sie zu der ursprüngli chen Alphabetbenennung die Endsilbe *is*. Wird sie nach der rechts liegenden Untertaste benannt, so fügt man die Endsilbe *es* bei. Demnach heissen die 5 Obertasten wie folgt:

Die Obertaste zwischen *C* und *D* heisst *Cis*, oder *Des*.
" ——— " ——— " *D* — *E* " ——— *Dis*, ——— *Es*.
" ——— " ——— " *F* — *G* " ——— *Fis*. ——— *Ges*.
" ——— " ——— " *G* — *A* " ——— *Gis*, ——— *As*.
" ——— " ——— " *A* — *H* " ——— *Ais*, ——— *B*.

Die allerletzte Benennung, (das *B*) ist demnach eine Ausnahme von der Regel. Die Ursache dieser doppelten Benennung, und wann die Eine oder die Andere gebraucht werden muss, erfährt der Schüler erst mit der Notenkenntniss.

§ 25.

Diese Obertasten bilden eben so ihre *Octaven*, wie die Untern; z. B. *Cis* zu *Cis*, *Fis* zu *Fis*, *B* zu *B*, &c: auch ist deren Aufsuchung in gleichem Maasse zu üben, so wie der Schüler auch oft alle Tasten: *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *ais*, *h*, *c*, u.s.w., so wie auch mit der zweiten Benennung, (*c*, *des*, *d*, *es*, *e*, *f*, *ges*, u.s.w.) durch die ganze Tastatur vor und rückwärts anzuschlagen, und dabei laut zu benennen hat.

Vom Verhältniss der Töne zu einander.

§ 26.

Es gibt also auf dem Fortepiano, (*und in der Musik überhaupt*) nur zwölf verschiedene Töne, welche durch ihre Wiederhohlung in so vielen *Octaven*, und durch ihren höhern oder tiefern Klang, die ganze Tonmasse bilden, aus welcher die neuere Tonkunst besteht.

§ 27.

Jede Taste, gegen die nächstliegende gehalten, bildet einen halben Ton, (*oder deutlicher, sie ist dem Klange nach, einen halben Ton von der andern entfernt.*) z. B. *C* zu *Cis*, *Dis* zu *E*, *F* zu *Fis*, sind halbe Töne. Eben so *E* zu *F*, und *H* zu *C*, weil zwischen diesen zwei Untertasten keine Obertaste befindlich ist.

§ 28.

Wenn aber zwei Tasten durch eine dazwischenliegende getrennt sind, so bilden sie einen ganzen Ton. Z. B. *C* zu *D*, oder *E* zu *Fis*, oder *B* zu *C*, oder *As* zu *B*, sind ganze Töne.

§ 29.

Es bedarf höchstens einiger Tage, um dem Schüler diese Kenntniss der Tastatur auf eine unauslöschliche Art einzuprägen, wenn der Lehrer die Geduld hat, alle hier angezeigten Hülfsmittel unverdrossen anzuwenden, und wenn der Schüler selber die nöthige Aufmerksamkeit zeigt.

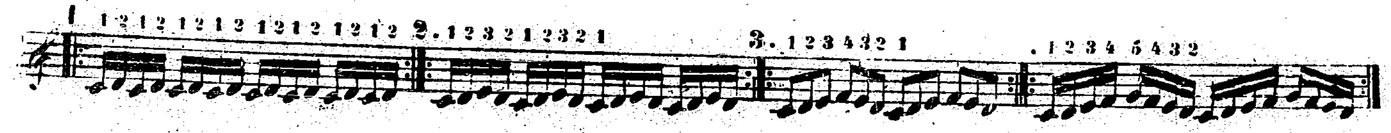
2te Lection.

Die ersten Fingerübungen, und fernere Regeln über den Anschlag.

§ 1.

Sobald der Schüler die Namen der Tasten gut kennt, hat der Lehrer ihm (*auswendig*) folgende Uibungen zu zeigen:

Zuerst rechte Hand allein.



Jede *Repetition* ist ohne Unterbrechung 10 bis 20 mal zu wiederhohlen.

§ 2.

Während dem Einüben derselben hat der Lehrer dem Schüler nach und nach folgende weitere Regeln über Haltung und Anschlag zu entwickeln und praktisch beobachten zu lassen.

§ 3.

Wenn man die regelmässig gebogenen 5 Finger ganz nahe über den 5 Tasten: *C, D, E, F, G*. hält, so sieht man, dass für jede Taste ein eigener Finger bestimmt ist. Die 5 Finger müssen demnach so weit von einander gehalten werden, dass jeder Finger seine Taste, bei völlig ruhiger Hand, genau in der Mitte, anschlagen könne, wobei der Daumen fast gerade ausgestreckt, und der kleine Finger nur ein wenig eingebogen gehalten werden muss. Auch muss die Spitze des Daumens stets bis zur Mitte der vordern Untertaste hineinreichen, und niemals dieselbe nur an ihrem äussern Ende anschlagen. Denn der Anschlag an die Untertasten wird von allen Fingern stets auf dem vordern breitern Theil derselben, genau in dessen Mitte, und niemals weder auf deren äusserer Spitze, noch auf deren schmaler Abtheilung zwischen den Obertasten ausgeführt.

§ 4.

Diese Haltung aller 5 Finger muss stets dieselbe bleiben, wenn bei den obigen Uibungen ein Finger seine Taste anschlägt.

§ 5.

So wie jeder Finger vor dem Anschlage ganz nahe an der Taste gehalten werden muss, (*jedoch ohne sie früher zu berühren*,) so muss er auch nach dem Anschlage in gleiche Entfernung wieder aufgehoben werden.

§ 6.

Hauptregel. Jeder Finger muss genau in demselben Augenblicke aufgehoben werden, in dem der Nächstfolgende anschlägt.

Diese Regel ist für den Anfänger die wichtigste, und kann ihm nicht oft genug wiederhohlt werden.

§ 7.

In der ersten, nur für zwei Finger bestimmten Uibung muss der Daumen das *C* in dem nähmlichen Augenblick verlassen, als der 2te Finger das *D* anschlägt, welches dann eben so in demselben Augenblick angelassen werden muss, wenn der Daumen das *C* wieder berührt.

§ 8.

Ein Gleiches geschieht in der 2ten Uibung mit den 3 ersten Fingern; sodann mit 4, und endlich mit allen 5 Fingern, — so dass zwar das Gewicht der Hand immer auf den Tasten, aber immer nur auf einem Finger ruhe, während alle übrigen in der Luft schweben.

§ 9.

Als Ursache dieser Hauptregel wird dem Schüler folgendes entwickelt:
Zwei, oder gar mehrere neben einander liegende Tasten bringen, wenn man sie zusammen anschlägt, eine sehr hässliche, übelstimmende Wirkung hervor, während sie, nach einander angeschlagen, angenehm klingen können. Da nun die Saiten einer jeden Taste lange nachklingen, wenn man die Taste fest hält, so würde durch allzulanges Halten eine sehr üble Disharmonie entstehen, welche man eben durch jene Hauptregel vermeiden muss.

§ 10.

Die 5te Uibung hat den Zweck, dem Anfänger einen festen Anschlag und Ton anzugewöhnen, indem er eine Taste mit demselben Finger oft nacheinander anschlagen muss. Die Hand ist dabei über den 5 Tasten möglichst ruhig zu halten, so dass der öftere Anschlag immer nur durch die mässige Bewegung des einzelnen Fingers hervorgebracht wird.

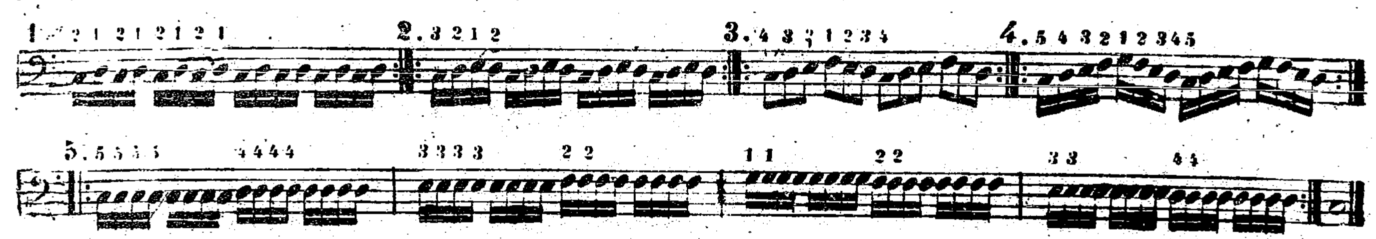
§ 11.

Der Anfänger hat sich bei diesen Uibungen einen zwar mässig starken, aber die Tasten fest hinabdrückenden Anschlag anzugewöhnen, und natürlicher Weise müssen dieselben Anfangs sehr langsam, und sodann erst nach und nach geschwinder geübt werden, so wie sich die Beweglichkeit der Finger ohne innere Nervenanstrengung entwickelt.

§ 12.

So bald die Finger der rechten Hand einige Uibung und Unabhängigkeit erlangt haben, werden dieselben Beispiele in der linken Hand auf folgende Art vorgenommen:

Erste Uibungen für die linke Hand.



Alle für die rechte Hand gegebenen Regeln werden von der linken mit gleicher Genauigkeit befolgt, und überhaupt muss die Geschicklichkeit der linken Hand stets mit der rechten gleichen Schritt halten.

§ 13.

Ist dieses erreicht, so werden jene Uibungen folgendermassen mit beiden Händen eingeübt:

§ 14.

Hier hat der Schüler hauptsächlich zu beobachten, dass jeder Ton in beiden Händen zugleich angeschlagen werde.

Dieses ist auf dem Fortepiano gar nicht leicht; denn da der Anschlag des Hammers auf die Saiten äusserst schnell geschieht, und nur der Nachhall länger dauert, so merkt man das geringste Nachschleppen oder spätere Anschlagen der einen Hand sogleich, wodurch die nothwendige Gleichheit verloren geht.

§ 15.

Dieser gleiche Anschlag kann nur erreicht werden, wenn beide Hände gleich ruhig gehalten und alle Finger gleich hoch aufgehoben werden. Denn derjenige Finger, der sich weiter von den Tasten entfernt, oder der steifer gehalten wird, schlägt auch natürlicher Weise später an, und hiedurch ist jene Gleichheit gestört.

§ 16.

Alle diese Uibungen müssen täglich wenigstens drei bis viermal, (*jedesmal ungefähr eine halbe Stunde,*) unverdrossen geübt werden, so dass der Schüler, während er zu den nachfolgenden Gegenständen übergeht, dieselben bereits ziemlich schnell auszuführen im Stande sei.

§ 17.

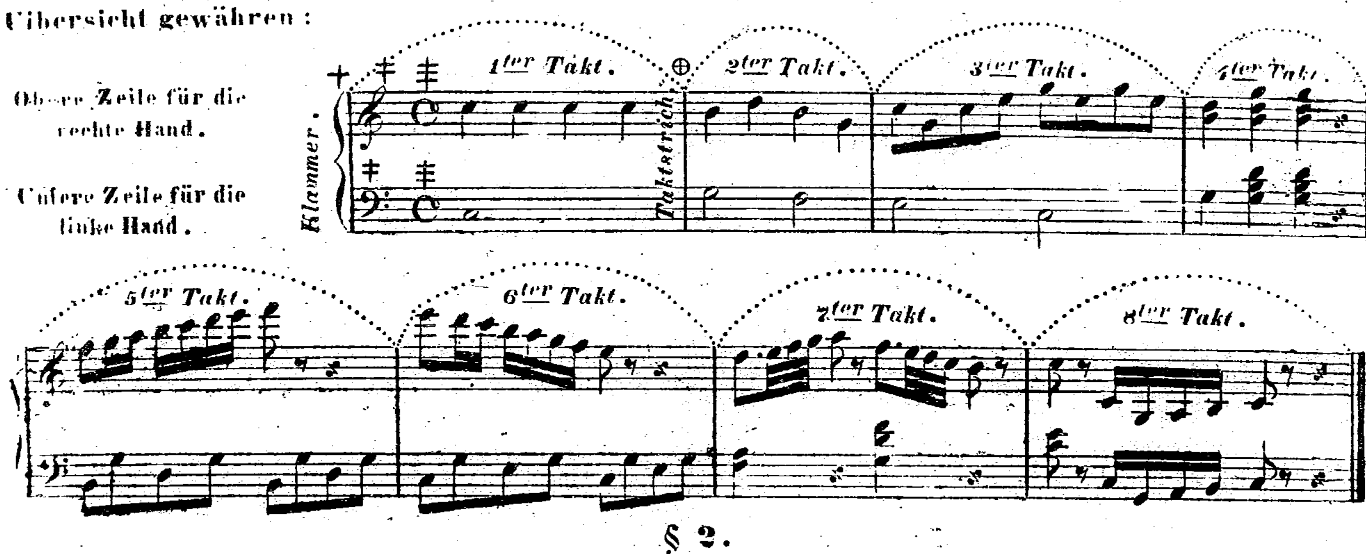
Die Fortsetzung und Vermehrung dieser Uibungen folgt in der 4ten Lection.

3te Lection.

Die Kenntniss der Noten.

§ 1.

Alle Töne und Tasten werden auf dem Papier durch Zeichen ausgedrückt, welche man **Noten** nennt, und die aus einem runden Punkte (oder Kopf) bestehen, an dem ein dünner Strich auf oder abwärts angehängt ist. Der runde Punkt ist die Note. Folgender Notensatz wird eine vorläufige Übersicht gewähren:



§ 2.

Bei Ansicht dieses Beispiels wird der Schüler auf folgendes aufmerksam gemacht:

a.) Die Noten werden auf zwei Zeilen gesetzt, welche der **Notenplan** heissen, und von welchen die obere für die rechte Hand, und die untere für die linke Hand bestimmt ist.

b.) Diese zwei Zeilen werden gleich anfangs durch eine Klammer zusammen gebunden. *(siehe +)*

c.) Unmittelbar nach der Klammer kommt ein Zeichen, **Schlüssel** genannt *(siehe ǂ)*, und zwar in der obern Zeile folgender: (𝄞) *Violin-Schlüssel* genannt, welcher bedeutet, dass alle auf dieser Zeile vorkommenden Noten auf der rechten Seite der Tastatur, (also im *Violin*) zu spielen sind; in der untern Zeile der *Bass-Schlüssel* (𝄢) welcher anzeigt, dass alle auf dieser Zeile stehenden Noten auf der linken Seite der Tastatur (also im *Bass*) gespielt werden müssen.

d.) Das hierauf in beiden Zeilen nachfolgende Zeichen (C) heisst die *Taktvorzeichnung* *(siehe ǂ)* und zeigt an, auf welche Art die Noten in Rücksicht des Zeitmasses, durch die überall vorkommenden *Taktstriche* *(siehe den ersten bei ⊕)*, einzutheilen sind.

e.) Der Raum zwischen zwei solchen Taktstrichen, so wie alle darin vorkommenden Noten, bilden *einen Takt*, wovon jeder im ganzen Stücke genau so lange dauern muss, wie der andere. Das obige Beispiel besteht demnach, wie man sieht, aus 8 solchen Takten.

f.) Jede Zeile besteht aus *fünf* paralell gezogenen Linien, und die Noten werden theils *auf* diese, theils *zwischen* dieselben, *(siehe den 1ten und 2ten Takt der obern Zeile,)* theils *über* den 5 Linien, mittelst kleiner Querstriche, *(siehe den 5ten und 6ten Takt, obere Zeile,)* theils auch *unter* denselben, *(wie im 8ten Takte, obere Zeile,)* geschrieben.

g.) Die Noten sind theils *weisse*, *(wie im 1ten, 2ten und 3ten Takt untere Zeile,)* theils *schwarze*, *(wie alle übrigen)*.

h.) Die weissen Noten kommen bisweilen ohne allen dünnen Strich vor, *(siehe den 1ten Takt, untere Zeile.)* Dagegen haben die schwarzen Noten stets einen dünnen Strich an sich, und werden überdiess manchmal durch dickere Querstriche ein- zwei- auch mehrmal zusammengebunden. *(wie im 3ten, 5ten, 6ten und 7ten Takt, obere Zeile.)*

i.) Dieser mehrfache Unterschied bezeichnet die *längere* oder *kürzere* Dauer (Geschwindigkeit in welcher die angeschlagenen Töne einander nachfolgen sollen.

k. So wird demnach eine weisse Note ohne allen Strich, (*ganze Note* genannt,) verhältnissmässig am längsten gehalten, indem sie den ganzen Takt ausfüllt, und indem man also die Taste, welche sie vorstellt, so lange fest halten muss, als der ganze Takt dauert.

l.) Weisse Noten mit Strich, (*halbe Noten* genannt,) dauern genau um die Hälfte weniger, als die ganze Note.

m.) Schwarze, einzelnstehende Noten, (*Vierteln* genannt,) gelten wieder um die Hälfte weniger, als Halbe.

n.) Einmalgebundene schwarze Noten, (*Achteln* genannt,) sind wieder um die Hälfte schneller zu spielen als Vierteln.

o.) Und so vermehrt immer jeder neue Strich die Geschwindigkeit der Noten in demselben Verhältniss; _ wodurch es dann möglich wird, dass ein Takt so lange daure, wie der Andere, obschon in manchem nur sehr wenig Noten, in dem Andern dagegen oft sehr viele vorkommen.

p.) In den fünf letzten Takten kommen nebst den Noten, noch verschiedene Zeichen vor, die man *Pausen* nennt; (𝄾 𝄽) _ diese bedeuten, dass man durch eine bestimmte Zeit keinen Finger auf den Tasten liegen lassen darf, sondern dass da die Hand über den Tasten in der Luft schweben soll.

q.) Denn ausserdem muss, in der Regel, jede Note so lange gehalten werden, bis die nächstfolgende anzuschlagen ist, weil ausser jenen angezeigten Pausen keine Lücke oder Unterbrechung in den Gesang, welchen die Noten bilden, entstehen darf.

r.) Wenn zwei oder mehrere Noten in einer Zeile, an einem einzigen dünnen Striche übereinander stehen, (*wie im 4ten Takt,*) so werden sie zusammen angeschlagen. Man nennt sie *Doppeltöne*, wenn nur zwei, und *Accorde*, wenn noch mehrere Noten auf diese Art übereinander stehen.

§ 3.

Wenn sich der Schüler alle diese Regeln vorläufig gut merkt, so erleichtert und verkürzt er sich ungemein den ganzen nachfolgenden Elementar-Unterricht.

Fortsetzung der 3ten Lection.

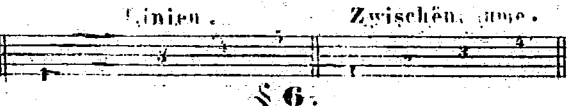
Die Violin_Noten.

§ 4.

Es ist nothwendig, dass der Anfänger die *Violin-Noten* gut kenne, ehe er die *Bass-Noten* lernt.

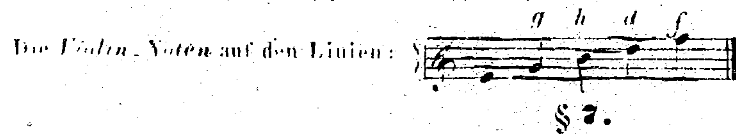
§ 5.

Die fünf Linien, aus welchen jede Zeile besteht, werden stets **aufwärts** gezählt, so dass die unterste die **Erste**, und die oberste die **Fünfte** heisst; Die 4 leeren Räume, welche zwischen diesen Linien befindlich sind, heissen die Zwischenräume.



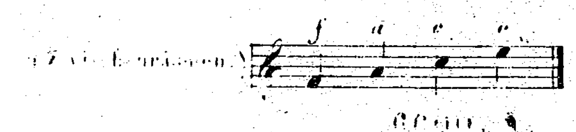
§ 6.

Die Note auf der **ersten** Linie (im *Violin-Schlüssel*) ist das *E* der 3ten *Octave*. (*also das fast genau in der Mitte der Tastatur befindliche*). Die Note auf der 2ten Linie ist das nächstliegende höhere *G*, auf der 3ten Linie das nächste *H*, auf der 4ten das nächste *D* der 4ten *Octave*, und auf der 5ten das nächste *F*. Denn so wie man aus den tiefern *Octaven* aufwärts in die höhern steigt, so steigen auch die Noten auf dem Papier aufwärts.

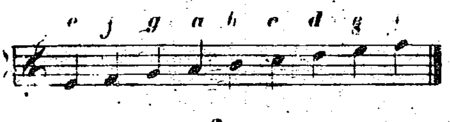


§ 7.

Die Tasten, welche beim Anschlagen dieser fünf Noten übersprungen werden, (*nämlich das F, A, C, E.*) werden durch die Noten in den vier Zwischenräumen bezeichnet.



... enthalten die Linien in ... folgende 9 Noten: . . . . . .



§ 8.

Da diese Noten für den ganzen *Violin* der Tastatur nicht hinreichen, so setzt man die tiefer liegenden Töne **unter**, und die höhern **über** die Linien, indem man zu jeder einzelnen Note die weitern nöthigen Linien durch kleine Querstriche anzeigt, die man **Zusatzlinien** nennt, und welche ebenfalls entweder durch den Kopf der Note gehen, oder über, so wie auch unter ihn gesetzt werden.

Noten unter den Linien:



Das *D* liegt neben dem *E* in der *3ten Octave*, und so folgen die Töne einander abwärts bis zum *E* der *2ten Octave*.

Noten über den Linien:



13. Da die höchsten Töne gar zu viele, dem Auge schwer zu übersehende Striche haben müssten, so schreibt man dieselben gemeiniglich um eine *Octave* tiefer, und setzt das Zeichen 8va....... darüber, welches bedeutet, dass sie um eine *Octave* höher gespielt werden müssen, als die Noten wirklich stehen. Dieses 8va....... gilt so lange, bis das Wörtchen *loco* nachfolgt.

§ 9.

Auf diese Art werden, wie man sieht, alle Untertasten vom *E* der *2ten Octave* bis zum höchsten *F* (oder G) bequem und deutlich durch Noten ausgedrückt, und hier folgt noch die ganze Reihe derselben.

Alle Noten des *Violin*-Schlüssels.



§ 10.

Die Hauptsache ist nun, dass der Schüler bald möglichst die Noten richtig und schnell lesen, und auf den gehörigen Tasten anschlagen lerne.

§ 11.

Das richtige **Lesen** ist die Sache des **Auges**, das richtige **Anschlagen** die Sache der **Hand** und der **Finger**. Beide Theile müssen nun unverdrossen, mit aller Anstrengung des Gedächtnisses geübt werden, um diese doppelte Kenntniss auf eine unfehlbare Art sich eigen zu machen, da auf derselben im Grunde das ganze *Clavierspiel* beruht.

§ 12.

Zur Angewöhnung des Schnell-lesens können folgende Mittel dienen:

a.) Man lasse den Schüler die Noten oft laut nennen, indem man sie ihm willkührlich auf dem Papier mit einem dünnen Stäbchen zeigt.

b.) Man lasse ihn eben so die Noten auf den Tasten aufsuchen, anschlagen, und dabei ebenfalls laut nennen.

c.) Man schlage willkührlich Tasten an, deren Noten der Schüler aufsuchen und anzeigen muss.

d.) Wenn der Schüler mit der Feder umgehen kann, so lehre man ihn **Notenschreiben**, und dictire ihm durch blosses Anschlagen die einzelnen Töne, welche er aufschreiben muss.

(Das Notenschreiben dürfte nicht nur das schnellste Mittel zur Erlernung der Noten sein, sondern es ist auch für ... Folge von Nützen, und es sollte daher bei keinem Schüler versäumt werden, um so mehr, als es weit leichter ... die Buchstabenschrift.)

§ 13.

Die nachfolgenden Stückchen, welche späterhin als Übungsstücke gehörig einzustudieren sind, können einstweilen zum Notenlesen dienen, indem man jede Hand allein die Noten aufsuchen, nennen und anschlagen lässt. Die vorgezeichnete Fingersetzung muss baldmöglichst beobachtet werden.

Durch 1 wird in beiden Händen der Daumen bezeichnet, und so die übrigen Finger in der Ordnung bis zum 5ten (kleinen) Finger.



*) Anmerkung. Diese, bei jedem Stücke voranstehenden italienischen Worte bedeuten, wie geschwind oder wie langsam ein Stück gespielt werden soll, und sie werden erst in der Folge dem Schüler erklärt werden.


loco
8va
loc.
Allegro non troppo.
Ex: 4.
Allegro.
Ex: 5.


egretto.
Ex: 6.
8a
loco
Allegro.
Ex: 7.

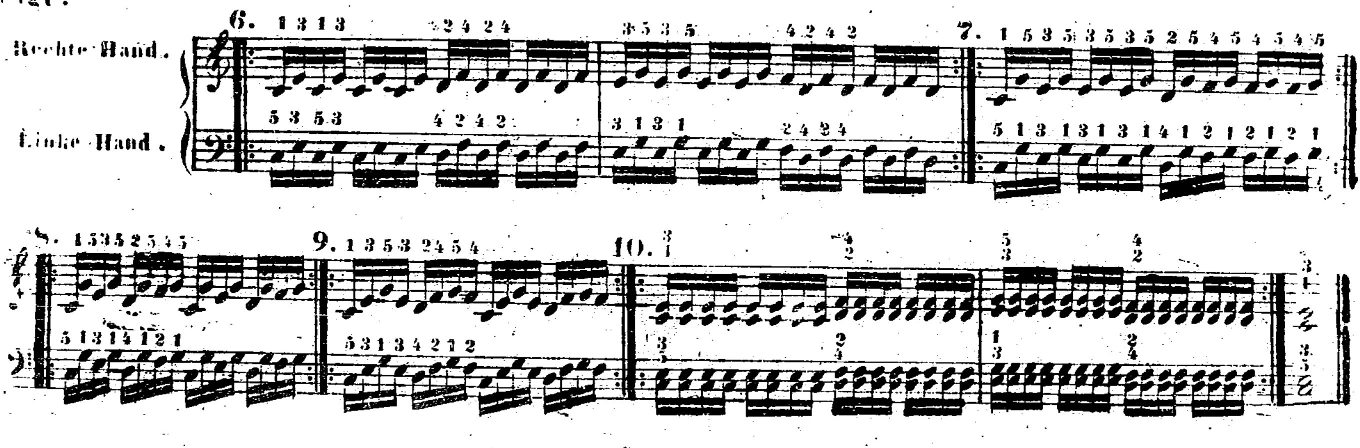


4te Lection.

Fortsetzung der Fingerübungen.

§ 1.

Während der Schüler in der Kenntniss der *Violin*-Noten die nöthigen Fortschritte macht, werden zur täglichen Uibung der in der zweiten Lection angegebenen Studien, noch folgende beigefügt:



§ 2.

Diese Uibungen müssen ebenfalls zuerst mit jeder Hand allein, und erst später mit beiden exercirt werden.

Dieselbe ruhige Haltung der Hand über den 5 Tasten, und gemässigte Beweglichkeit der einzelnen Finger, so wie alle übrigen Regeln des Anschlags, welche in der 2ten Lection entwickelt worden sind, müssen auch bei diesen neuen Uibungen genau befolgt werden.

§ 3.

Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass selbst Schüler mit schwachem Gedächtniss alle diese Uibungen bald auswendig zu lernen im Stande sind, wenn man ihnen mit ruhiger Geduld jede Hand einzeln theils durch Vorspielen, theils durch eine klare wörtliche Darstellung, Ton für Ton zu zeigen weiss, und sie sowohl auf die Ähnlichkeiten, wie auf die Verschiedenheiten aller dieser Uibungen aufmerksam macht.

§ 4.

Der erste Elementarunterricht zerfällt in zwei Theile, die mit einander gleichen Schritt halten müssen; nämlich:

1.s In das Lernen der Noten, der Eintheilung, des Taktes, u.s.w.

b.) In die möglichst frühzeitige Entwicklung der Fingerfertigkeit durch das Üben auswendig gelernter zweckmässiger Passagen. Keines darf über dem Andern versäumt werden. Denn würde man so lange warten wollen, bis der Schüler die Fingerfertigkeit durch das Notenlesen erlangt so ginge darüber unendlich viele Zeit verloren, und eine Schwierigkeit würde der andern im Wege stehen.

Fortsetzung der Übungsstücke.

Anfangs zum Erlernen der *Violin* - Noten, später zum Einstudieren bestimmt.





*) *Anmerkung*. Am Schlusse dieses Bandes ist ein Verzeichniss mehrerer Sammlungen von Anfänger-Stückchen beigefügt, deren Auswahl dem Lehrer überlassen bleibt. Aber auf jeden Fall muss der Schüler eine grosse Zahl solcher geeigneten Tonstücke durchspielen, und auch später ins Reine lernen; denn nur hiedurch wird das Schnelllesen und auch das *Avista*-spielen erreicht.

5te Lection.

Die Kenntniss der Bass-Noten.

§ 1.

Das Erlernen der Bassnoten macht keine Schwierigkeiten, wenn man die bere... tenkenntniss auf folgende Art in die Bass-*Octaven* überträgt.

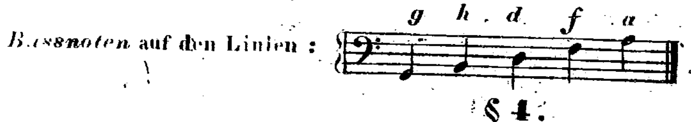
§ 2.

Die Note auf der ersten Linie im Bassschlüssel ist das G der ersten *Octave*. (*Man sehe die A... bildung der Tastatur*).

§ 3.

Die Note auf der 2ten Linie gibt das nächste höhere *H*, die 3te das *D*, die 4te das *F*, und die 5t das *A*.

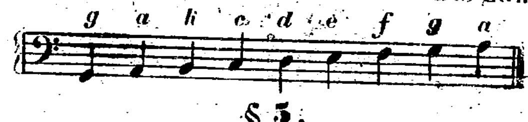
Bassnoten auf den Linien:



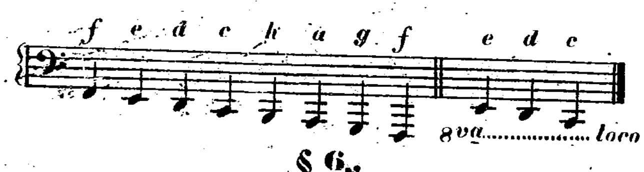
§ 4.

Die Noten in den Zwischenräumen geben auch die zwischenliegenden Tasten; nämlich:

Bassnoten in den Zwischenräumen:

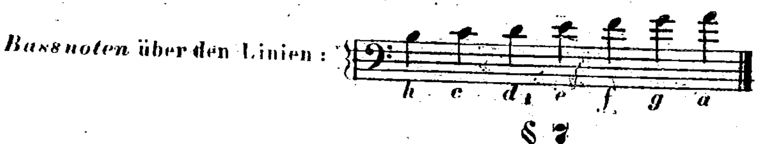


Folglich reichen alle diese Noten von dem *G* der 1ten *Octave* bis zum *A* der 2ten *Octave*.



§ 5.

Die übrigen Tasten werden ebenfalls durch Zusatz-Linien bezeichnet. Nämlich die tiefern Töne bis zum *Contra-C*:



§ 6.

Die über den Linien geschriebenen Noten reichen im Bassschlüssel bis zum *A* der 3ten *Octave*.

Bassnoten über den Linien:



§ 7

Folgendes ist demnach die vollständige Reihe aller Bassnoten:



§ 8.

Der Schüler wird bemerken, dass eine Anzahl der letzten Töne, (*nämlich vom E der 2ten Octave bis zum A der 3ten Octave*) auch im *Violin-Schlüssel* vorkommt, und dass demnach diese 11 Töne in beiden Schlüsseln geschrieben werden können.

§ 9.

So z. B. kann folgende im Violinschlüssel gesetzte Stelle.

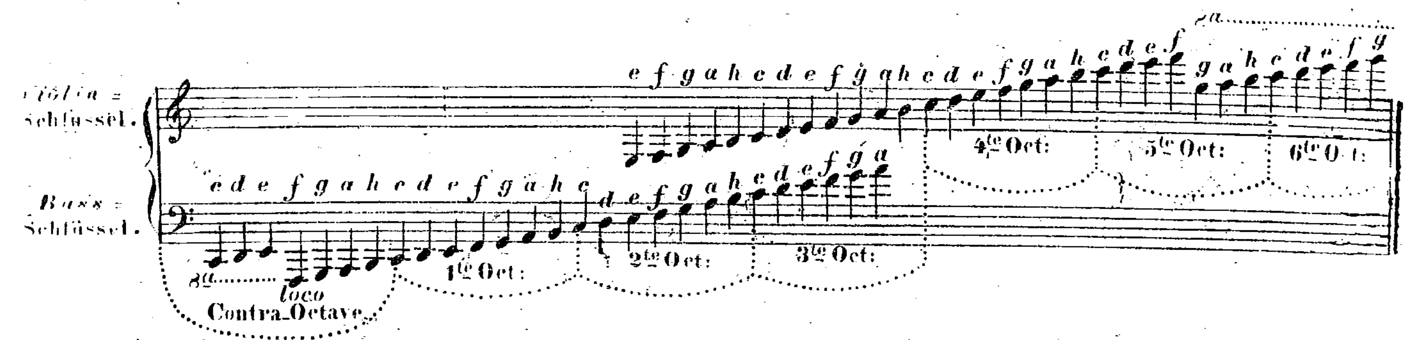
auch mit Bassnoten geschrieben werden, wie folgt:



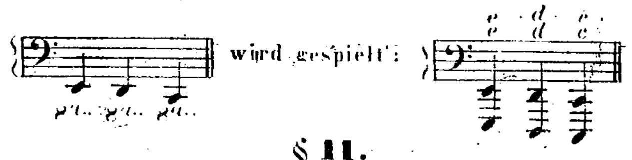
Und in beiden Fällen wird sie genau auf denselben Tasten ausgeführt.

§ 10.

Hier folgt nun noch die allgemeine Übersicht aller in der Musik vorkommenden Noten in beiden Schlüsseln:



Gemeiniglich wird nur bis zum *Contra F* componirt, und die tiefsten 3 Tasten nur sehr selten gebraucht. Wenn diese 3 letzten mit der untern 8va bezeichnet erscheinen, so nimmt man die untere *Octave* dazu nämlich:



§ 11.

Nun muss der Schüler das schnelle Lesen der Bassnoten auf dieselbe Art üben, wie früher bei den Violinnoten der Fall war, indem er einstweilen die linke Hand allein aus den nachfolgenden Übungsstücken oft durchspielt.

Allegro.

Ex: 13.

Allegro.

Ex: 14.


8a
loco
Allegro molto.
Ex:15.
Allegretto.
Ex:16.


Allegretto vivace.
Ex: 17.
Molto Allegro.
Ex: 18.



Besondere Anmerkung für den Lehrer

Bisher ist in dieser Schule der üblichen Methode gefolgt worden, nach welcher die Kenntniss der Tastatur der Kenntniss der Noten vorangeht. Allein nicht minder anwendbar ist die Art, dem Schüler vor allem andern eine vorläufige Kenntniss der Noten beizubringen, ehe man an die Kenntniss der Tastatur geht, und ehe man ihm überhaupt erlaubt, sich zum *Fortepiano* zu setzen.

Das hiebei zu beobachtende Verfahren ist folgendes:

Der Lehrer nimmt ein unbeschriebenes Blatt Notenpapier mit ziemlich breiten Linien, (oder bei mehreren Schülern zugleich, eine grössere Tafel dieser Art,) zeigt, dass jede Zeile aus fünf Linien besteht, dass die Notenköpfe entweder auf oder zwischen denselben geschrieben werden; dass es zwei Schlüsseln gibt, (*Violin* und *Bass*,) und so fort überhaupt alles, wie es in der 3ten, 5ten und 6ten Lection dieses Buches dargestellt worden ist.

Wenn der Schüler alle *Violin* = und *Bassnoten* geläufig zu nennen und nach den *Octaven* zu unterscheiden weiss, wird er erst zum *Fortepiano* zugelassen, und ihm die Lection über die Haltung vorgetragen.

Bei der Kenntniss der Tastatur wird ihm zugleich die schon bekannte, zu jeder Taste gehörige Note gezeigt, und so fort mit allen übrigen Gegenständen, besonders aber mit den Fingerübungen, der Unterricht nach den Regeln fortgesetzt.

Es hängt natürlicher Weise vom Lehrer ab, welche von beiden Methoden er überhaupt, oder bei manchen Schülern insbesondere anwenden will?

Beide führen zum Zweck, und man hat nur darauf zu sehen, dem Schüler alle diese, eben nicht sehr unterhaltenden Anfangsgründe so schnell, fasslich, und angenehm wie möglich beizubringen.

Bei Kindern, welche noch nicht im Lesen und Schreiben hinreichend geübt sind, dürfte übrigens auf jeden Fall die gewöhnliche, mit der Kenntniss der Tasten anfangende Methode die Zweckmässigere sein, weil man die mechanische Fertigkeit der Finger durch ein längeres Üben der *Scalen*, Triller und übrigen leichten Figuren eine Zeitlang auf angenehme Art auszubilden anfangen kann, ehe man zu der schwereren Kenntniss der Noten schreitet.

Ein Schüler, der täglich, oder wenigstens viermal in der Woche eine Lehrstunde nimmt, und sich nebstbei täglich eine Stunde allein übt, kann binnen drei bis vier Wochen von allen bisher besprochenen Gegenständen eine ziemlich genaue Kenntniss erhalten. Er trachte nur, baldmöglichst einige Geläufigkeit im Notenlesen, und durch die auswendig zu spielenden Übungen eine leichte Beweglichkeit in den Fingern sich anzueignen, um sogleich von diesen, natürlicherweise wenig angenehmen Anfangsgründen zu andern anziehendern Gegenständen übergehen zu können.

6te Lection.

Von den Noten, welche die Obertasten anzeigen, und von den Versetzungszeichen. (♯, ♭ und ♮.)

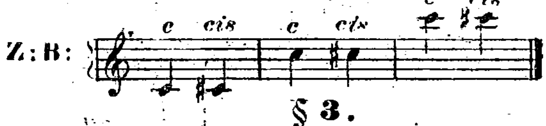
§ 1.

Die Obertasten werden auf dem Papier nur dadurch angezeigt, dass man zu den schon bekannten Noten entweder ein *Kreuz* (♯) oder ein *Bee* (♭) beifügt, welches immer links neben der Note und ganz nahe an derselben geschrieben wird.

§ 2.

Ein Kreuz erhöhet die Note, bei welcher es steht, um einen halben Ton. Wenn also neben der Note *C* ein ♯ steht, so wird das nächstliegende *Cis* gegriffen, weil es der nächste, höherklingende halbe Ton von *C* ist.

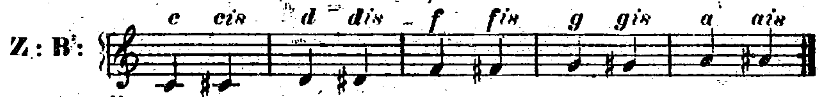
Z:B:



§ 3.

Zufolge dieser Regel kann man alle fünf Obertasten durch beigefügte Kreuze anzeigen:

Z: B:



Und so in beiden Schlüsseln, durch alle Octaven.

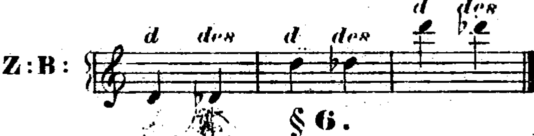
§ 4.

Die ursprüngliche Note bekommt also durch Hinzufügung eines Kreuzes zu ihrer gewöhnlichen Benennung die Endsilbe *is*; (z.B. *Cis*, *Dis*,) und stellt die nächste, rechts liegende höhere Taste vor.

§ 5.

Ein *Bee* hat die entgegengesetzte Eigenschaft, dass es die Note um einen halben Ton erniedrigt. Wenn also z.B. neben der Note *D* ein ♭ steht, so greift man die nächste links liegende Obertaste, welche dann *Des* heisst.

Z:B:



§ 6.

Diese Obertaste ist natürlicherweise dieselbe, die wir schon unter dem Namen *Cis* kennen gelernt haben, und nun sieht der Schüler die Ursache, wesshalb jede Obertaste eine zweifache Benennung hat, indem jede auf zwei Arten geschrieben werden kann.

§ 7.

Denn durch die Beifügung eines ♭ erhält jede Note noch die Endsilbe *es* zu ihrer gewöhnlichen Benennung, wie man im Folgenden sieht:



(*) Nur die, durch ♭ *H* hervorgebrachte Note heisst kurzweg *Be*, (anstatt *hes*).

§ 8.

Demnach sind folgende zwei Zeilen auf denselben Tasten zu greifen:



und so in allen Octaven und in beiden Schlüsseln.

§ 9.

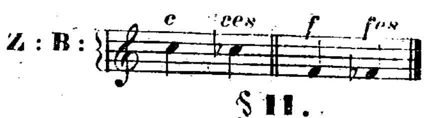
Da das ♯ jede Note ohne Ausnahme um einen halben Ton erhöht, so findet dieses auch Statt, wenn dasselbe neben den Noten *E* und *H* steht. Da neben diesen zwei Tasten rechts aufwärts keine

Obertaste liegt, so muss man in solchem Falle statt dem E das F greifen, (welches aber sodann Eis heisst) und statt dem H. das C. (welches dann His genannt wird).

Z:B: 

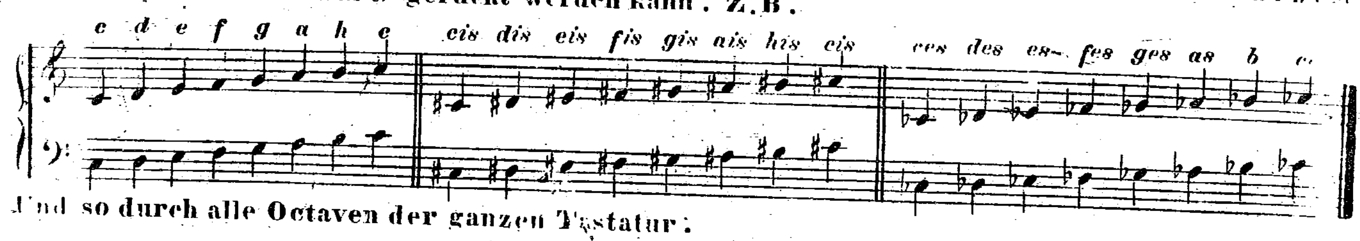
§ 10.

Ein Gleiches findet bei der Anwendung des ♭ statt. Wenn ein B neben C steht, so wird die Taste H gegriffen, welche dann aber Ces heisst. Ein B bei F gibt die Taste E, welche man aber sodann Fes nennen muss.

Z:B: 

§ 11.

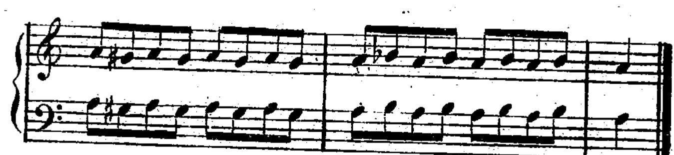
Man sieht hieraus, das auch einige Untertasten durch die ♯ und ♭ eine doppelte Benennung erhalten können, indem die ganze bekannte Notenreihe durch beigefügte ♯ oder ♭, um einen halben Ton aufwärts oder abwärts gerückt werden kann. Z.B.



Und so durch alle Octaven der ganzen Tastatur.

§ 12.

Wenn eine, mit ♯ oder ♭ bezeichnete Note in dem Raume eines Taktes öfter wiederhohlt wird, so gilt das ♯ (oder ♭) in diesem Takte jedesmal bei derselben, ohne dass es ferner dazu geschrieben wird, z.B.



Hier muss im ersten Takte nach dem *a* jedesmal *gis* angeschlagen werden, weil bei dem ersten *g* ein ♯ steht. Eben so ist im zweiten Takte das, bei dem ersten *h* stehende ♭, bei allen übrigen *h* geltend.

§ 13.

Wenn aber dieselbe Note in einer andern *Octave* wiederkehrt, so wird das ♯ oder ♭ meistens wieder dazu gesetzt, z.B.



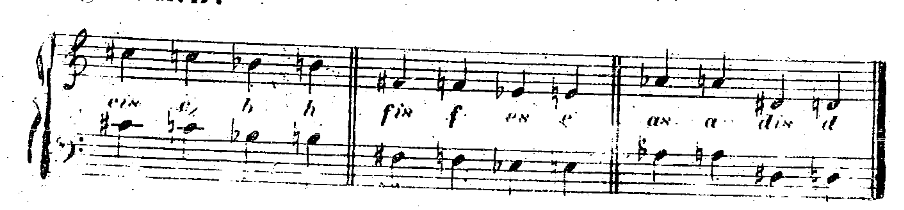
Eben so gilt ein Versetzungszeichen nur in der Zeile, in welcher es vorkommt, und nicht in der andern.

§ 14.

Der Schüler hat sich diese längere Geltung der Versetzungszeichen bei derselben Note von einem Taktstrich zum andern wohl zu merken, und deren Beachtung gut anzugewöhnen, weil beim schnellen Notenlesen sehr leicht dagegen gefehlt werden kann.

§ 15.

Wenn das ♯ oder ♭ in demselben Takte, und bei der Wiederhohlung derselben Note nicht mehr gelten soll, so setzt man zu dieser Note das Auflösungszeichen (♮) nach welchem sie wieder in ihrer ursprünglichen Lage gilt. Z.B.



Hier folgen einige Übungsstücke zu den eben vorgetragenen Regeln.



(*) Obwohl das aufgelöste *H* im Bass bereits in einem andern Takte steht, und folglich das ♭ bei demselben nicht mehr gelten darf, so setzt man in solchen Fällen doch, zur Vermeidung jedes Zweifels, das Auflösungszeichen.

(**) Das ♯, welches bei dem *F* in der rechten Hand steht, gilt nicht bei dem *F* in der linken Hand.

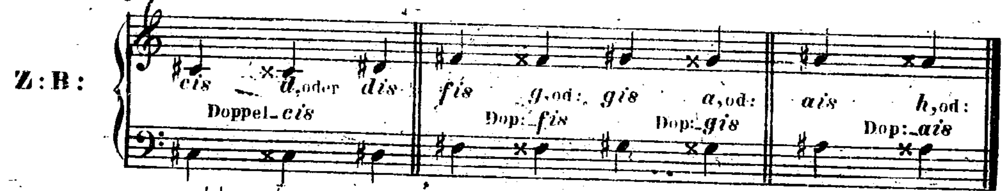




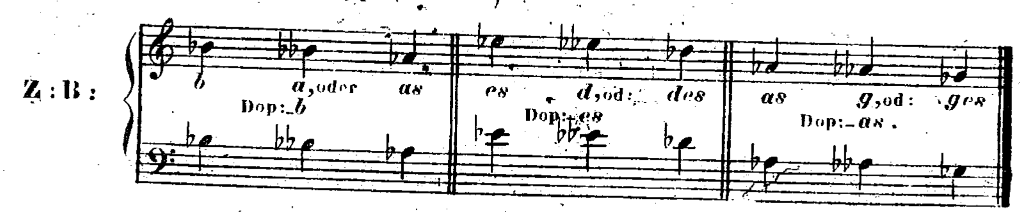
§ 16.

Es kommen in *Compositionen* Fälle, wo der Tonsetzer eine Note um zwei halbe Töne (*also um einen ganzen Ton*) höher oder tiefer versetzen muss. Dafür sind folgende Zeichen erfunden wor den.

a.) Das Doppelkreuz (×), welches eine Note um zwei halbe Töne erhöht. Wenn also z.B. ein × be *C* steht, so greift man *D*, (*welches aber sodann Doppelcis heisst.*) Ein × bei *F* macht *G* (oder ei gentlich *Doppelfis*.)

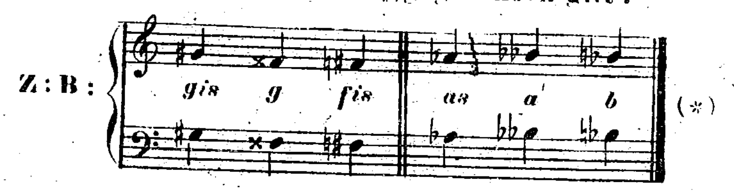


b.) Das Doppel-*bee* (♭♭), welches die Note um zwei halbe Töne erniedrigt. Ein ♭♭ bei *E* macht demnach *D* (oder Doppel-*es*.) Ein ♭♭ bei *H* macht *A* (Doppel-*bee*.)



§ 17.

Wenn ein × oder ♭♭ wieder in ein einfaches Versetzungszeichen aufgelöst werden soll, so setzt man der Deutlichkeit wegen, zu der Note ein ♮♯ (oder ♮♭) um anzuzeigen, das von den Doppelzei chen nur das Eine aufgelöst wird, das Andere hingegen noch gilt.



§ 18.

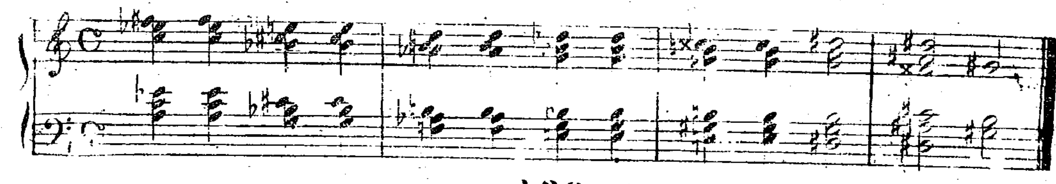
Wird aber das Doppelzeichen völlig in seine ursprüngliche Note aufgelöst, so setzt man ♮♮

§ 19.

Alle diese Versetzungszeichen werden bei der betreffenden Note genau auf derselben Linie oder

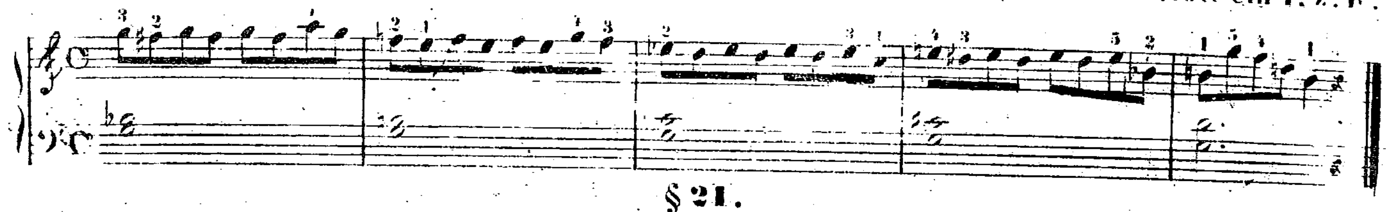
(*) Manche Tonsetzer lassen das ♮ weg und setzen dann bloss das einfache ♯ oder ♭, um anzuzeigen dass das Doppelte nicht mehr gilt.

denselben Zwischenraum gesetzt, auf welchem die Note selber steht. Der Schüler hat besonders bei Doppeltönen und Accorden, wo öfter mehrere ♯ und ♭ übereinander stehen, genau zu beachten, welcher Note jedes Zeichen gilt. Z. B.



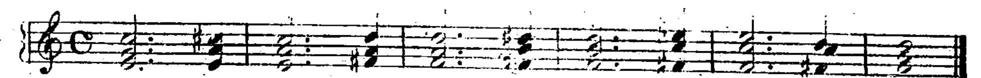
§ 20.

Obwohl in der Regel jedes im Takte vorkommende ♯ oder ♭ nur bis zum nächsten Taktstriche gilt, so setzt man doch im nächsten Takt bisweilen der Deutlichkeit wegen zu derselben Note ein ♮. z. B.



§ 21.

In der ältern Musik nahm man ehemals an, dass ein ♯ oder ♭ auch noch im nächsten Takte gelte, wenn der eine Takt mit einer solchen Note schloss und der andere gleich wieder mit derselben anfing.



Hier gelten alle ♯ und ♭ auch bei derselben weissen Note im nächsten Takte. Aber jetzt schreibt man alle diese Versetzungszeichen im nächsten Takte wieder neu hinzu.

Fortsetzung der 6ten Lection.

Von den Vorzeichnungen.

§ 22.

Die ♯ und ♭ werden auf zweifache Weise angewendet, nämlich:

a. Indem man sie zu jeder Note, wo es nöthig ist, eigends beisetzt.

b. Indem man sie gleich beim Anfang des Stückes und jeder nachfolgenden Zeile gleich nach den Schlüsseln vorzeichnet.

§ 23.

Ein solches, bereits Anfangs vorgezeichnetes ♯ oder ♭ gilt dann bei einer gewissen Note durch alle Octaven, ohne dass es im Stücke selber zu dieser Note besonders beigesetzt zu werden braucht.

§ 24.

Obschon der Schüler erst später bei der Lehre von den Tonarten das Nähere über diesen Gegenstand erfahren wird, so ist es doch nützlich, wenn er vorläufig aus der folgenden Tabelle auswendig lernt, zu welcher Note jedes vorgezeichnete ♯ oder ♭ gehört.

1 ♯ Dieses einzelne ♯ bezieht sich auf alle in der Tastatur enthaltenen *F*, statt welchen immer *Fis* gegriffen werden muss.

2 ♯ *Fis* und *Cis*, anstatt *F* und *C* zu greifen.

3 ♯ *Fis*, *Cis* und *Gis*, anstatt *F*, *C*, *G*.

4 ♯ *Fis*, *Cis*, *Gis* und *Dis*, anstatt *F*, *C*, *G* und *D*.

5 ♯ *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis* und *Ais*, anstatt *F*, *C*, *G*, *D* und *A*.
(Demnach bei allen Noten ein ♯ ausgenommen bei *E* und *H*.)

6 ♯ *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais* und *Eis*, anstatt *F, C, G, D, A* und *E*.
(Also bei jeder Note ein ♯, nur nicht bei *H*.)

7 ♯ *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis* und *His*, anstatt *F, C, G, D, A, E* und *H*.
(Also bei jeder Note ohne Ausnahme ein ♯.)

1 ♭ Anstatt allen *H* wird überall *B* gegriffen.

2 ♭ *B* und *Es*, anstatt *H* und *E*.

3 ♭ *B, Es* und *As*, anstatt *H, E* und *A*.

4 ♭ *B, Es, As* und *Des*, anstatt *H, E, A* und *D*.

5 ♭ *B, Es, As, Des* und *Ges*, anstatt *H, E, A, D* und *G*.
(Also bei allen Noten ein ♭, nur nicht bei *C* und *F*.)

6 ♭ *B, Es, As, Des, Ges* und *Ces*, anstatt *H, E, A, D, G* und *C*.
(Also bei allen Noten ein ♭, nur nicht bei *F*.)

7 ♭ *B, Es, As, Des, Ges, Ces* und *Fes*, anstatt *H, E, A, D, G, C* und *F*.
(Also bei allen Noten ohne Ausnahme ein ♭.)

§ 25.

Mehr als 7 Zeichen können nicht beim Anfang vorgeschrieben werden, weil es nicht mehr als 7 Noten in der Musik gibt.

§ 26.

Die 𝄪 und ♭♭ werden niemahls vorgezeichnet, sondern kommen nur im Laufe des Stückes bei einzelnen Noten vor.

§ 27.

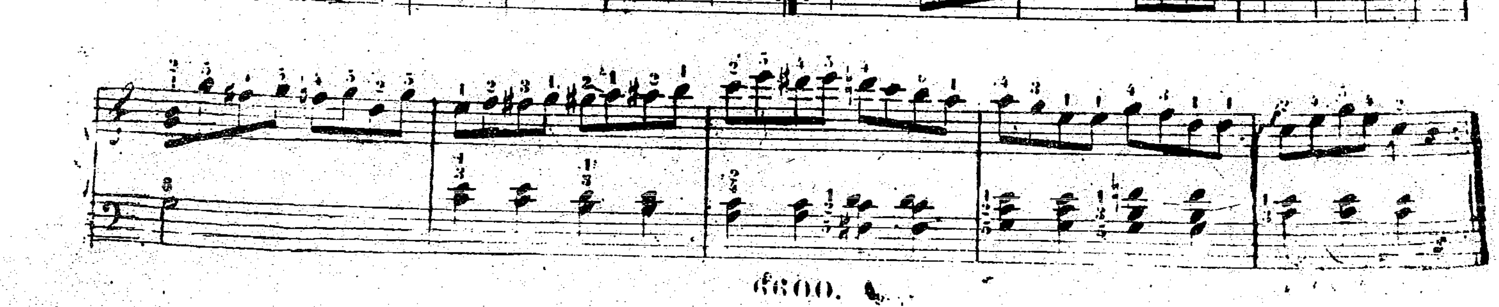
Die Anfangs vorgezeichneten ♯ oder ♭ nennt man *wesentliche*, und die im Stücke bei einzelnen Noten vorkommenden, *zufällige Versetzungszeichen*.

Fernere Beispiele und Übungsstücke über zufällige und wesentliche Versetzungszeichen.

Allegro.

Ex: 23.

Da in diesem Beispiele anfangs gar nichts vorgezeichnet ist, so kommen darin nur zufällige ♯ oder ♭ vor.





Allegro moderato.

Ex: 24.

Das vorgezeichnete ♭ gilt bei jedem *H*.

(*) Die Auflösung gilt auch bei dem letzten *H*.

Allegro.

Ex: 25.

Das vorgezeichnete ♯ gilt bei jedem *F*.

8va .... loco


Allegro.
gelten bei jedem H u. E.
Allegro vivace.
Ex:27.
Die vorgezeichneten
2 # gelten bei jedem
F und C.



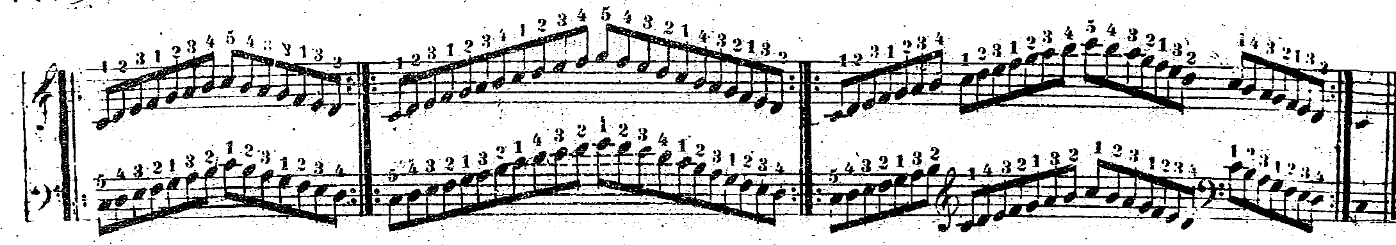
Beispiele von noch grösserer Anzahl vorgezeichneter ♯ oder ♭ folgen später, nach der Lection von den Tonarten.

7te Lection.

Über den Gebrauch und das Untersetzen des Daumens.

§ 1.

Während mit allen diesen Gegenständen fortgefahren wird, sind den bisherigen in der 2ten und [illegible] Lection vorgeschriebenen Fingerübungen die folgenden beizufügen, bei welchen wieder anfangs jede Hand allein, langsam und mit grösster Aufmerksamkeit einstudiert werden muss. Jede *Repetition* ist sodann ohne alle Unterbrechung wenigstens 20mal nach einander zu üben.



Und endlich die ganze Tonleiter in *C dur*.

8va .... loco

§ 2.

Aber bevor diese neuen Übungen vorgenommen werden, sind folgende wichtige Regeln über den Gebrauch des Daumens wohl zu merken.

§ 3.

Der Daumen ist in vieler Hinsicht der nützlichste Finger, weil nur durch dessen richtigen Gebrauch eine grössere Reihe von Tasten gleich und geläufig nacheinander vorgetragen werden kann.

§ 4.

Dieser Gebrauch besteht darin, dass er entweder unter die übrigen Finger untergesetzt wird, wenn die rechte Hand aufwärts, oder die linke abwärts steigt; — oder auch, dass die übrigen Finger über ihn übergeschlagen werden, wenn die rechte Hand abwärts, und die linke aufwärts zu steigen hat.

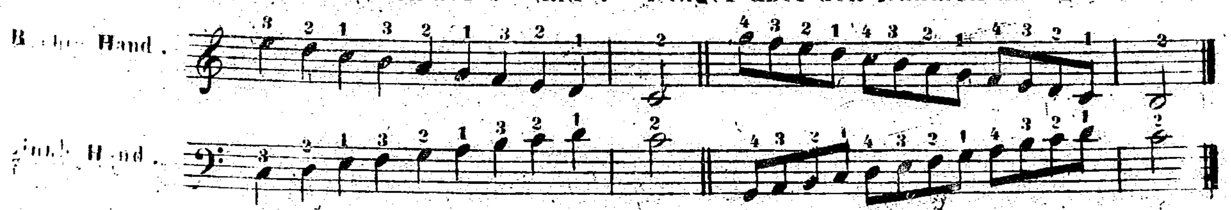
§ 5.

Am häufigsten geschieht das Untersetzen unter den 3ten und 4ten Finger, wie z. B.



§ 6.

Eben so wird am häufigsten der 3te und 4te Finger über den Daumen übergeschlagen, z. B.



Doch wird auch oft der 2te Finger, und bisweilen, *(aber selten)* der 5te Finger sowohl beim Untersetzen, wie beim Überschlagen angewendet.

§ 7.

Folgende Regeln müssen beim Untersetzen des Daumens genau beobachtet werden:

Erste Regel.

In demselben Augenblick, als der, dem Daumen nächstfolgende Finger anschlägt, verlässt der Daumen seine Taste, biegt sich ein wenig einwärts, und zwar so weit, dass er, während die andern gebogenen Finger fortspielen, sich unter denselben derjenigen Taste nähert, welche er dann wieder weiter anzuschlagen hat.

Zweite Regel.

Diese Bewegung unter den andern Fingern muss der Daumen stets über der Oberfläche der vordern Untertasten machen, und niemals darf er dabei eine herabhängende Lage ausser oder gar unter der Tastatur annehmen, oder eine kreisförmige Bewegung ausserhalb den Tasten machen.

Dritte Regel.

Der vorhergehende Finger, nach welchem der Daumen unmittelbar wieder nachfolgt, muss so lange auf seiner Taste liegen bleiben, bis zu dem Augenblick, in welchem der Daumen wieder anschlägt.

Vierte Regel.

Die übrigen vier Finger müssen während dem Untersetzen des Daumens ganz ruhig in ihrer gewöhnlichen gebogenen Haltung verbleiben, so dass die Bewegung des Daumens durch dieselbe bedeckt wird, und dem Auge beinahe unsichtbar bleibt.

Fünfte Regel.

Die Hand darf während dem Untersetzen auf keine Weise schief gehalten werden, und eben so wenig eine rückwärtshüpfende Bewegung machen.

Sechste Regel.

Das Untersetzen des Daumens darf auf die Ruhe des Vorderarms nicht den geringsten Einfluss haben, und der Elbogen dabei durchaus keine Seitenbewegung machen. Denn das Untersetzen des Daumens muss ganz allein auf der Biegsamkeit des Daumen-Gelenkes beruhen.



In diesem Beispiel wird der Daumen einmal nach dem 3ten, und einmal nach dem 4ten Finger untergesetzt.

§ 8.

In dem Augenblicke, als der 2te Finger das *D* anschlägt, verlässt der Daumen das erste *C*, und biegt sich ein wenig ein, so dass, während der 2te und 3te Finger das *D* und *E* anschlagen, und die Hand dabei natürlicherweise ein wenig (jedoch in gerader Haltung) weiter rückt, er schon nahe über dem *F* ruht, um es sogleich nach dem *E* anzuschlagen, — worauf dann eben so verfahren wird, während die andern Finger das *g, a, h* spielen. Dieses mit dem 4ten Finger angeschlagene *H* ist dann wieder mit dem nachfolgenden Daumen natürlich zu verbinden, worauf die übrigen Finger bis zum Kleinen nachfolgen.

§ 9.

Alle diese Regeln gelten auch für die linke Hand, wenn sie abwärts steigt.

§ 10.

Es gibt für den Fortepianospieler nichts wichtigeres, als diese Fertigkeit des richtigen Untersetzens des Daumens, und man könnte keine grösseren Fehler begehen, als wenn man dabei stolpern, stecken bleiben, absetzen, die Hand aus ihrer natürlichen Lage bringen, oder mit dem Elbogen schaukeln, oder gar den Daumen über die andern Finger legen, und diese durch ihn gleichsam wegdrängen würde.

§ 11

Das Überschlagen der längeren Finger über den Daumen ist minder schwierig, aber eben so wichtig, da die Hand eben so gleich abwärts wie aufwärts über die Tasten zu laufen im Stande sein muss.



Hier wird einmal der 4te Finger auf das *H*, und später der 3te auf das *E* über den Daumen gesetzt.

§ 12.

Der Daumen muss seine Taste so lange halten, bis der übergesetzte Finger die Seinige anschlägt, weil auch das jedes frühere Auslassen eine Unterbrechung in der strengen Gleichheit des Laufes hervorbrächte, welche die erste Pflicht des Spielers und der eigentliche Zweck aller dieser Regeln ist.

§ 13.

Die Ruhe der Hand und des Arms ist eben so genau wie bei dem Daumenuntersetzen zu beobachten.

§ 14.

Dasselbe beobachtet die linke Hand beim Aufwärtssteigen.

§ 15.

Im folgenden, besonders zu übenden Laufe haben beide Hände Gelegenheit, alle diese Regeln zu gleicher Zeit zu beobachten.



§ 16.

Dieser entgegengesetzte Lauf kommt übrigens selten vor; aber um so öfter derjenige, in welchem beide Hände zugleich in Octaven auf- und abschreiten müssen. Dabei sind für jetzt noch folgende Bemerkungen wichtig.

§ 17.

Es ist als eine Regel fest gesetzt, dass bei einem Laufe über die Untertasten einmal 3 und einmal 4 Finger nacheinander genommen werden sollen, wenn nicht besondere Fälle eine Ausnahme nöthig machen.

§ 18.

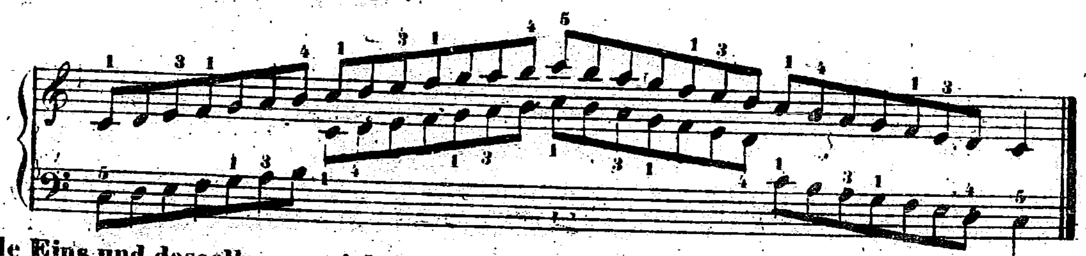
Hieraus folgt, dass man bei einem von *C* beginnenden Laufe aufwärts in der rechten Hand den Daumen stets auf *C* und auf *F* setzen, und beim Abwärtsgehen die andern Finger dergestalt überschlagen muss, dass ebenfalls der Daumen wieder auf *C* und *F* komme.

§ 19.

Der entgegengesetzte Bau der linken Hand bringt es aber mit sich, dass bei demselben von *C* beginnenden Laufe der Daumen natürlich auf *G* und *C* angeschlagen werden muss.

§ 20.

Da nun in dem nachstehenden Laufe:



beide Hände Eins und dasselbe zu spielen haben, so kommt zwar der Daumen in beiden Händen, mitten im Laufe, auf das *C*, — aber in der Mitte der *Octave* kommt er dagegen in der rechten Hand auf das *F*, und in der linken auf das *G*.

§ 21.

Dieser Unterschied in der Fingersetzung ist wegen der entgegengesetzten Form beider Hände nothwendig; aber er fällt dem Anfänger in der ersten Zeit sehr schwer, weil ein natürliches Gefühl die beiden Daumen verleitet, stets zugleich anschlagen zu wollen.

§ 22.

Um nun den beiden Händen, die, in dieser Rücksicht sehr nothwendige Unabhängigkeit von einander zu verschaffen, muss der Schüler früher diesen Lauf mit jeder Hand allein üben, bis ihm jener Verschie-

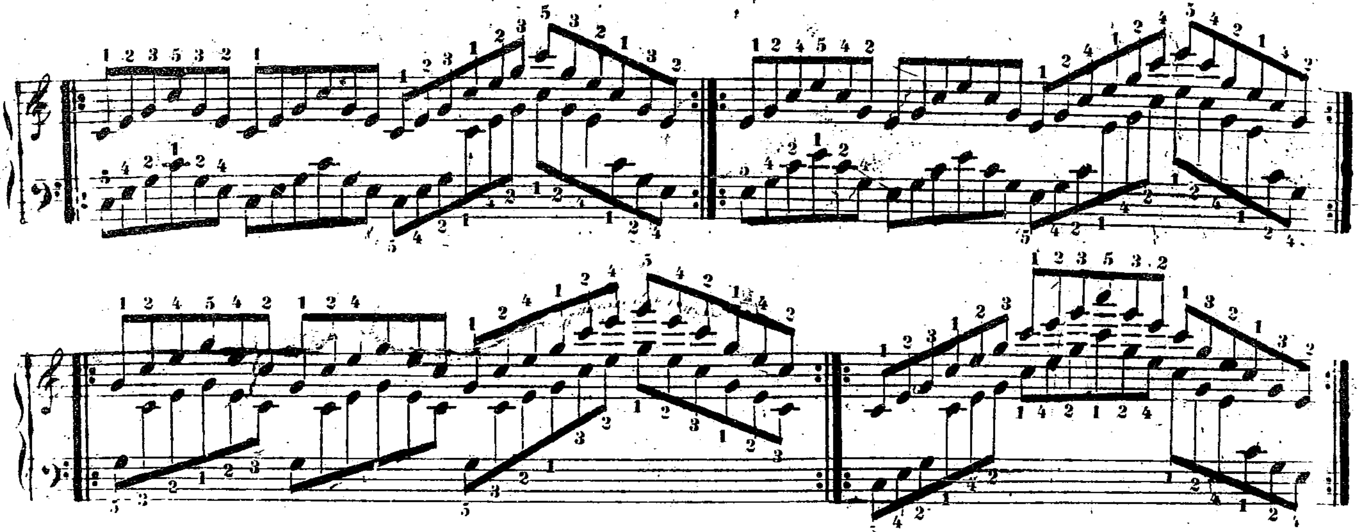
dene Anschlag völlig zur Gewohnheit geworden. Hierauf wird erst derselbe, anfangs äusserst lang sam, mit beiden Händen geübt.

§ 23.

Die Angewöhnung aller dieser Regeln ist von entscheidendem Einfluss auf das Spiel und auf die übrigen Fortschritte; daher hat deren Wichtigkeit diese ausführliche Darstellung nöthig gemacht.

§ 24.

Einige Wochen später sind zu den eben besprochenen Uibungen noch folgende beizufügen, um sich das Untersetzen und Überschlagen auch auf entferntere Tasten anzugewöhnen.



Auch diese Uibungen sind völlig auf dieselbe Art wie die früheren einzustudieren, und vorzüglich ist darauf zu sehen, dass der Schüler dabei den Arm und Elbogen ja nicht hebe oder verdrehe.

8te Lection.

Uibung der Tonleitern (Scalen) in allen Dur-Tonarten.

§ 1.

Sobald der Schüler einige Kenntniss im Notenlesen, und einige Fertigkeit in den ersten Fingerübungen erlangt hat, sind mit ihm die *Scalen* (Tonleitern) in allen 12 *dur*-Tönen vorzunehmen, ihm nach und nach auswendig einzuüben, und sodann als ein feststehendes, nie mehr zu vernachlässigendes Studium durch die Zeit des übrigen Unterrichts täglich (wenigstens in Abtheilungen) zu wiederhohlen.

§ 2.

Alle Regeln über Haltung, Anschlag, schönen Ton, Reinheit, Fingersatz, Geschwindigkeit, ja sogar über den Vortrag, lassen sich während dem Einstudieren und Fortüben der Tonleiter entwickeln, wiederhohlen, und in praktische Ausübung bringen, so dass sie dem Schüler endlich zur natürlichen Gewohnheit werden.

§ 3.

Diese Uibungen folgen hier in derselben Gestalt und Ordnung nach, wie ich sie im Laufe meines, dem Unterrichtgeben vorzugsweise gewidmeten Lebens nach und nach ausbildete, und bei meinen Schülern mit entschiedenem Nutzen anwandte.

Durch den Zusammenhang vermittelst des *Septimen-Accords* gewinnen dieselben die Gestalt kleiner *Fantasien* oder Vorspiele, gewöhnen das Ohr des Schülers an die Wirkungen des Modulierens, und erleichtern ihm das Auswendiglernen derselben.

Die beigefügten Anmerkungen werden dazu beitragen, deren vielseitige Anwendung anschaulich zu machen;

Grosse Uibung

der Tonleitern und nothwendigsten Passagen in allen 12 Dur-tonarten.



1.) Die Uibung in *C* besteht aus 5 Passagen, welche zuerst mit der rechten Hand allein zu üben sind, während die linke Hand, um nicht unbeschäftigt zu sein, das tiefe *C* fest hält, ohne es jedoch bei den *Repetitionen* wieder anzuschlagen.
Alle 5 Passagen müssen ohne alle Unterbrechung fortgespielt werden, so dass die rechte Hand weder das tiefste noch das höchste *C* zweimal anschlagen, oder darauf länger stehen bleiben darf, sie mag nun die eine Passage repetiren oder zur andern übergehen. Jede Passage wird 2-bis 3-mal wiederhohlt, und im Fall ein besonderer Fehler abzugewöhnen ist, noch viel öfter.

2.) Auch diese Figur ist eine Grundpassage, aus welcher sich die Fingersetzung für unzählige andere herleiten lässt.

Sie besteht aus drei Positionen: und nur in der ersten, vom Grundtone (hier *C*) anfangenden, kommt auf die 3te Note (*G*) der dritte Finger.
In den beiden andern ist stets auf die 3te Note der 4te Finger zu nehmen.
Man muss wohl acht geben, dass der Daumen, (während die andern Finger spielen,) nicht auswärts rücke, sondern stets von einer Taste zur andern über der Oberfläche der Untertasten gerade fortschreite, ohne höher als etwa $\frac{1}{4}$ Zoll aufgehoben zu werden. So auch der kleine Finger, welcher stets genau so lange liegen bleibt, bis der Daumen wieder anschlägt.
Die 3 mittleren Finger schlagen gebogen in der Mitte der Vordertasten an. Im Zurückgehen muss der Daumen seine Taste genau so lange halten, bis der kleine Finger anschlägt.

3.) Alle bei der 2ten Passage für den Daumen und kleinen Finger festgesetzten Regeln gelten auch hier; so wie in beiden Passagen jedes Rücken und Schaukeln des Arms und Elbogens streng zu vermeiden ist.

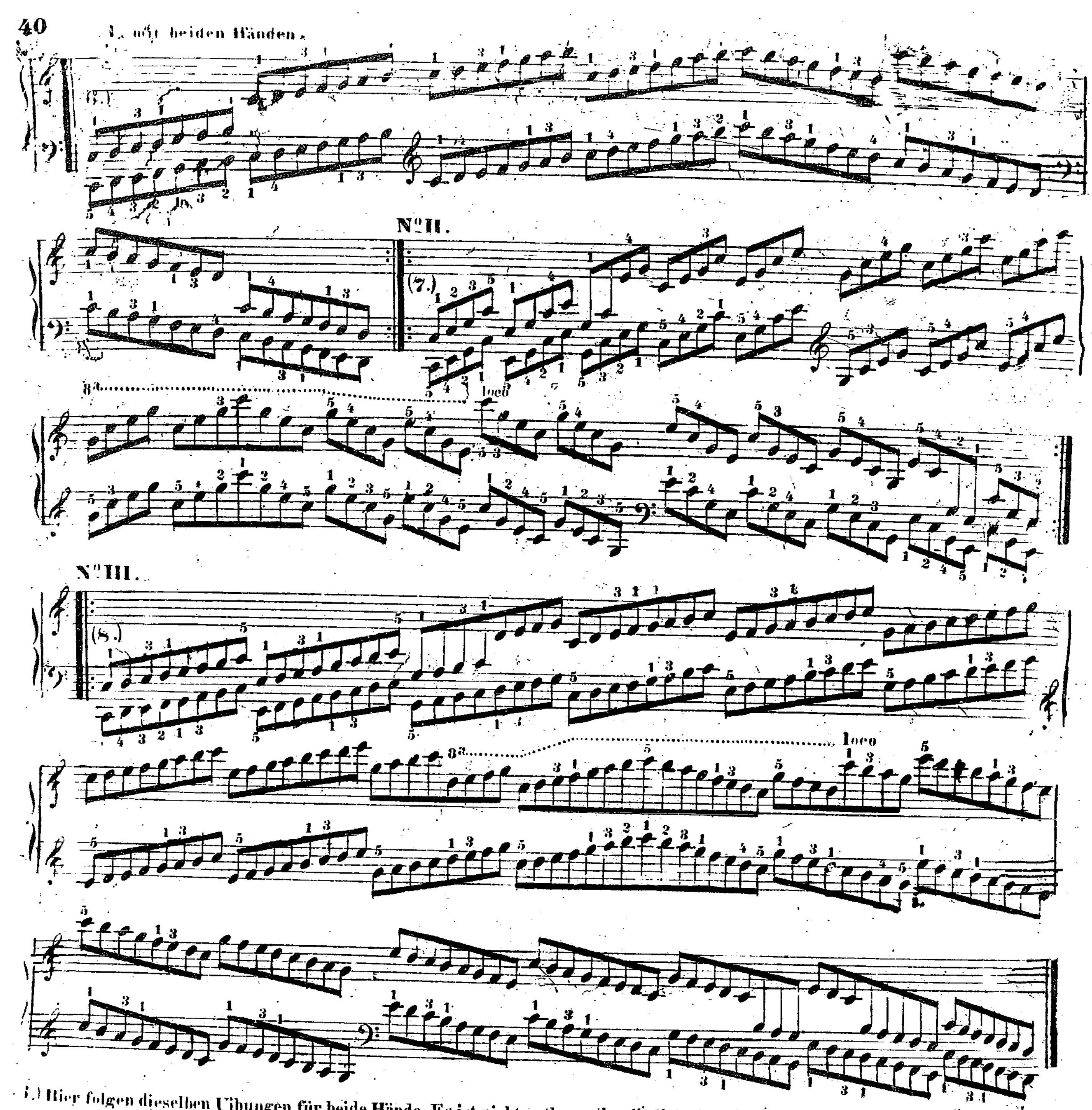
N.º IV. (4)

N.º V. (5)

8a ... loco

4) Diese Passage enthält die Verzierungen, welche man *Mordente* nennt, in eine Reihe zusammengestellt, damit der Schüler schon jetzt deren gleiche und deutliche Ausführung sich eigen mache.
Dieselbe ruhige Haltung des Daumens und der 3 mittleren Finger, wie bei Nº 2 und 3. Alle Töne gleich geschwind, gleich stark, und keinen Finger gehalten, als bis der nächste kommt.
Der 3te Finger ist bei dieser Übung besonders beschäftigt, und es ist darauf zu sehen, dass er zu rechter Zeit aufgehoben werde, um dann nach dem 4n Finger wieder deutlich anzuschlagen, und später dem Daumen auf derselben Taste Platz zu machen.

5) Hier folgt nun die, für den Spieler so wesentlich wichtige Übung der *chromatischen Scala*.
Wir werden im 2ten Theile dieses Lehrbuches sehen, dass diese *Scala* eigentlich **drei** verschiedene, gleichbrauchbare Fingersetzungen haben kann. Hier ist einstweilen diejenige gewählt worden, welche für den Anfänger die zweckmässigste ist. Der zweite and dritte Finger muss da stets halb gebogen gehalten, und niemals ausgestreckt werden. Da der Daumen da verhältnissmässig am meisten beschäftigt ist, so muss seine Haltung leicht und beweglich sein, und es ist besonders darauf zu sehen, dass er weder zu hart, noch zu leicht anschlage, damit zwischen ihm und den andern Fingern gar keine Ungleichheit bemerkt werde. Auf den obersten drei Tasten wird der Daumen vermieden, und daher die Fingersetzung mit so vielen Fingern vermehrt, als bis zum höchsten Tone nothwendig sind. Man hüthe sich beim Hersteigen die Hand schief zu halten, oder den Elbogen vom Körper mehr als gewöhnlich zu entfernen.

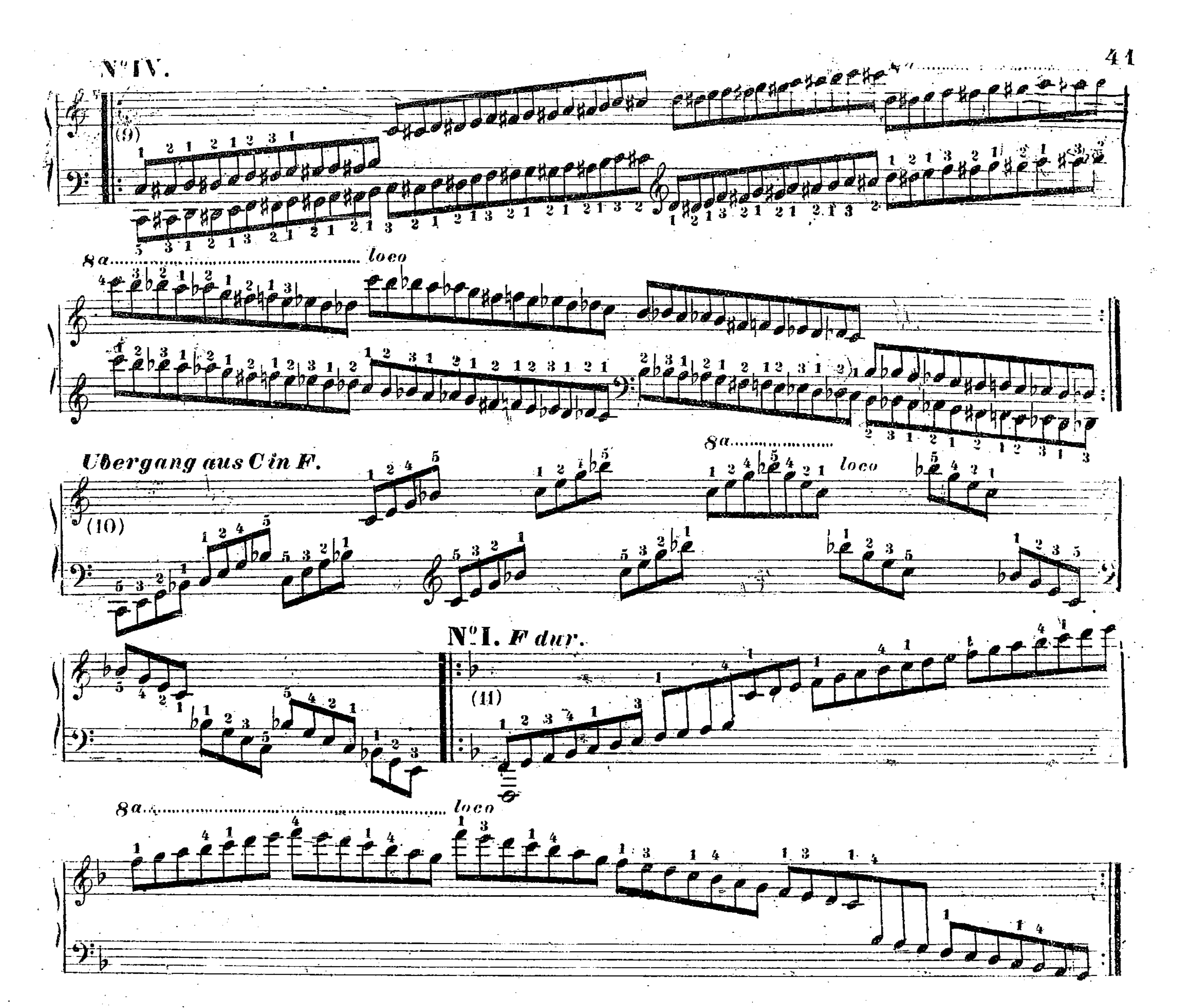


6.) Hier folgen dieselben Uibungen für beide Hände. Es ist nicht nothwendig, die linke Hand einzeln zu üben, (vorausgesetzt, dass sie diese Uibungen bereits einstudiert hat.) Denn wenn die rechte Hand derselben völlig mächtig ist, so hat die linke Hand ihr genau un-gleich zu kommen, nach den schon bei den kleineren Uibungen über den gleichen Anschlag gegebenen Regeln nachzufolgen, und an Geschwindigk[illegible]

7.) Auch für die linke Hand gibt es da 3 Positionen nämlich: [Notenbeispiel] wobei wohl zu beachten ist, dass der 3te Finger nur in der 3ten Position gebraucht werden darf; in den beiden Ersten der 4te. Alle übrigen, für die rechte Hand bei dieser Uibung bereits gegebenen Regeln gelten auch für die Linke. Nämlich die ruhige Bewegung des Daumens nur über der breiten Oberfläche der Untertasten; das Vermeiden alles Schaukelns mit Arm und Elbogen; das gleiche und sehr mässige Aufheben der Finger, von denen auch hier keiner seine Taste länger halten darf, als bis die Nächstfolgende angeschlagen wird, u. s. w.

8.) Wenn die rechte Hand im Stande ist, diese *Scala* streng gleich vorzutragen, so dass besonders bei dem, nach jeden 8 Noten abwärts gehenden Sprunge keine Lücke oder Unterbrechung bemerkbar ist, so hat die linke Hand ihr nur in allem diesen g[illegible] nachzufolgen, um es eben so gut hervorzubringen. –

NB. Die Mordenten-*Scala* wird mit beiden Händen nicht gespielt, da sie unter die seltenen, gesuchten, und folglich hier unter die Zweckwidrigen gehört.



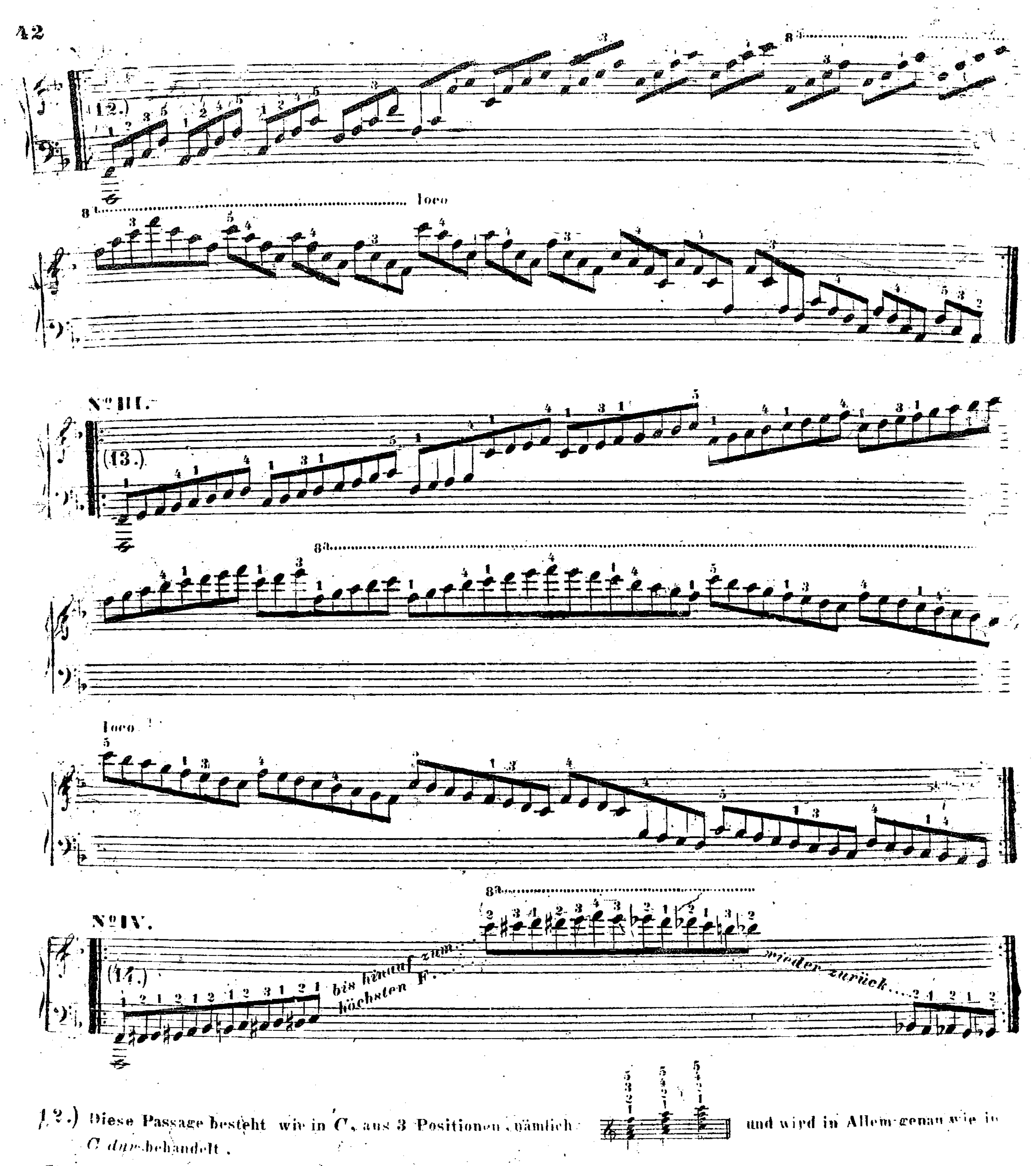
9) Wenn diese *Scala* so tief anfängt, so nimmt man in der linken Hand auf den ersten Ton den 5ᵗᵉⁿ oder 4ᵗᵉⁿ Finger, (je nachdem die vorhergehenden Noten dieses nöthig machen,) trachtet aber gleich darnach, in die regelmässige Fingersetzung einzutreten.

Auch in der linken Hand müssen die Finger, welche auf die Obertasten kommen, halb gebogen sein, und überhaupt alle für die rechte Hand gegebenen Regeln befolgt werden.

Die geringste Ungleichheit im Anschlage der beiden Hände macht hier eine doppelt hässliche Wirkung, weil diese *Scala* aus so vielen Misstönen besteht.

10) Bei dieser Passage, welche als Übergang in die nächste Tonart *(F dur)* dient, muss eine Hand die andere auf denselben Tasten ablösen, und man hat wohl Acht zu geben, dass der Daumen der linken Hand, die ihm zukommende Bewegung von einem *B* zum andern, stets über der Oberfläche der Obertasten vollbringe, weil jede einwärts schaukelnde Bewegung der Hand dabei sehr übel wäre. Eben so muss der Daumen der rechten Hand von einem *C* zum andern stets über der vordern Oberfläche der Untertastasten (ungefähr ½ Zoll hoch) hingleiten, so dass die Finger beider Hände stets von *Octave* zu *Octave* in ihrer gleichen Position bleiben. Die einander nachfolgenden beiden Daumen müssen sogleich nacheinander folgen, dass man den Unterschied der beiden Hände nicht im Geringsten merke. Eben so die beiden kleinen Finger. Die längeren Finger sind gebogen zu halten, und alle haben mit gleicher Festigkeit anzuschlagen, ohne eine Taste länger zu halten als bis die Nächstfolgende angeschlagen wird. Das fleissige Üben dieser sehr häufig vorkommenden Figur ist für den Schüler höchst nützlich.

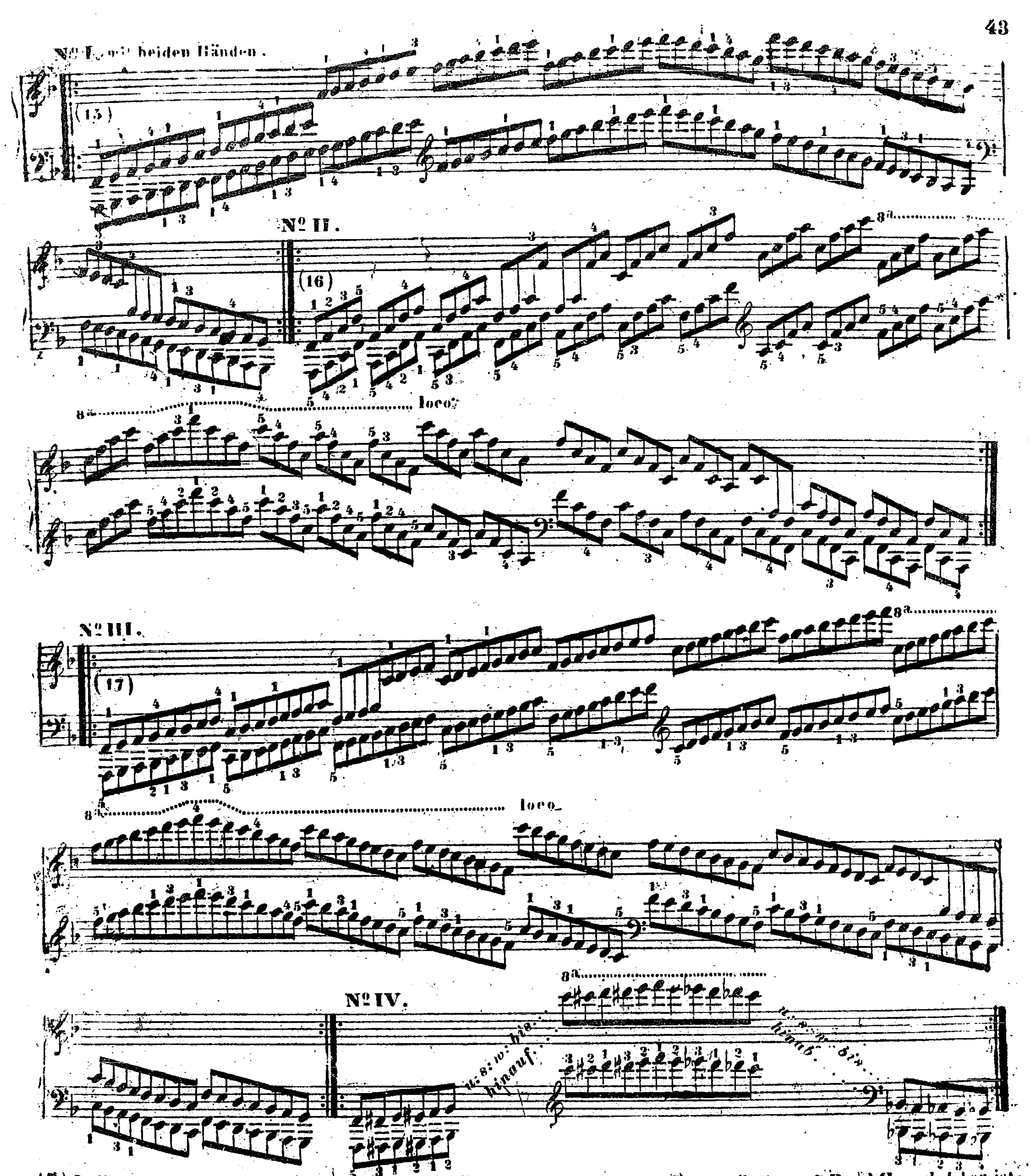
11) Die *diatonische Scala* in *F dur* hat nur eine Obertaste, (nämlich *B* statt *H*) und der Daumen kommt (wie in *C dur*) auf *F* und *C*. Das höchste *F* wird mit dem 4ᵗᵉⁿ Finger genommen. Übrigens gelten da alle Regeln wie in *C dur*.



12.) Diese Passage besteht wie in *C*, aus 3 Positionen, nämlich: [music example] und wird in Allem genau wie in *C dur* behandelt.

13.) Diese Tonleiter wiederholt sich in jeder *Octave* nur zweimal, nämlich von *F*, und von *C*, und schliesst einmal mit 4ten Finger (auf *F*) und einmal mit dem 5ten (auf *C*.)

14.) Obschon die *chromatische Scala* in allen Tonarten eine und dieselbe ist, so wurde sie hier doch jeder Tonart besonders beigefügt, weil der Schüler sie nicht oft genug wiederholen kann, und weil er sich angewöhnen muss dieselbe auf jeder Taste beschliessen zu können.



(15.) In dieser Tonleiter kommt der Daumen in beiden Händen stets auf dieselben Tasten, nämlich auf *F* und *C*, und daher ist dieselbe viel leichter einzuüben, als in *C dur*. In allem Übrigen bleiben dieselben Regeln des Vortrags. Wenn der Schüler auf diese Art mit beiden Händen über die ganze Tastatur auf= und ab=fahren muss, so muss sich der obere Theil des Körpers nothwendig darnach auf die Seite bewegen, weil sonst die schief gehaltenen Arme dem geraden Anschlage hinderlich wären. Doch sei diese Körperbewegung anständig, ruhig, und nur so weit gehend, dass die Finger beider Hände nicht genöthigt seien schief und seitwärts die Tasten anzuschlagen.

(16.) Alles wie in *C*.

(17.) Hier bleibt in der linken Hand die gewöhnliche Fingersetzung, wo stets Anfangs alle 5 Finger in der Ordnung genommen werden, und hierauf der 3te übergeschlagen wird.



18.) Genau derselbe Vortrag wie bei dem Übergange aus *C* in *F*.

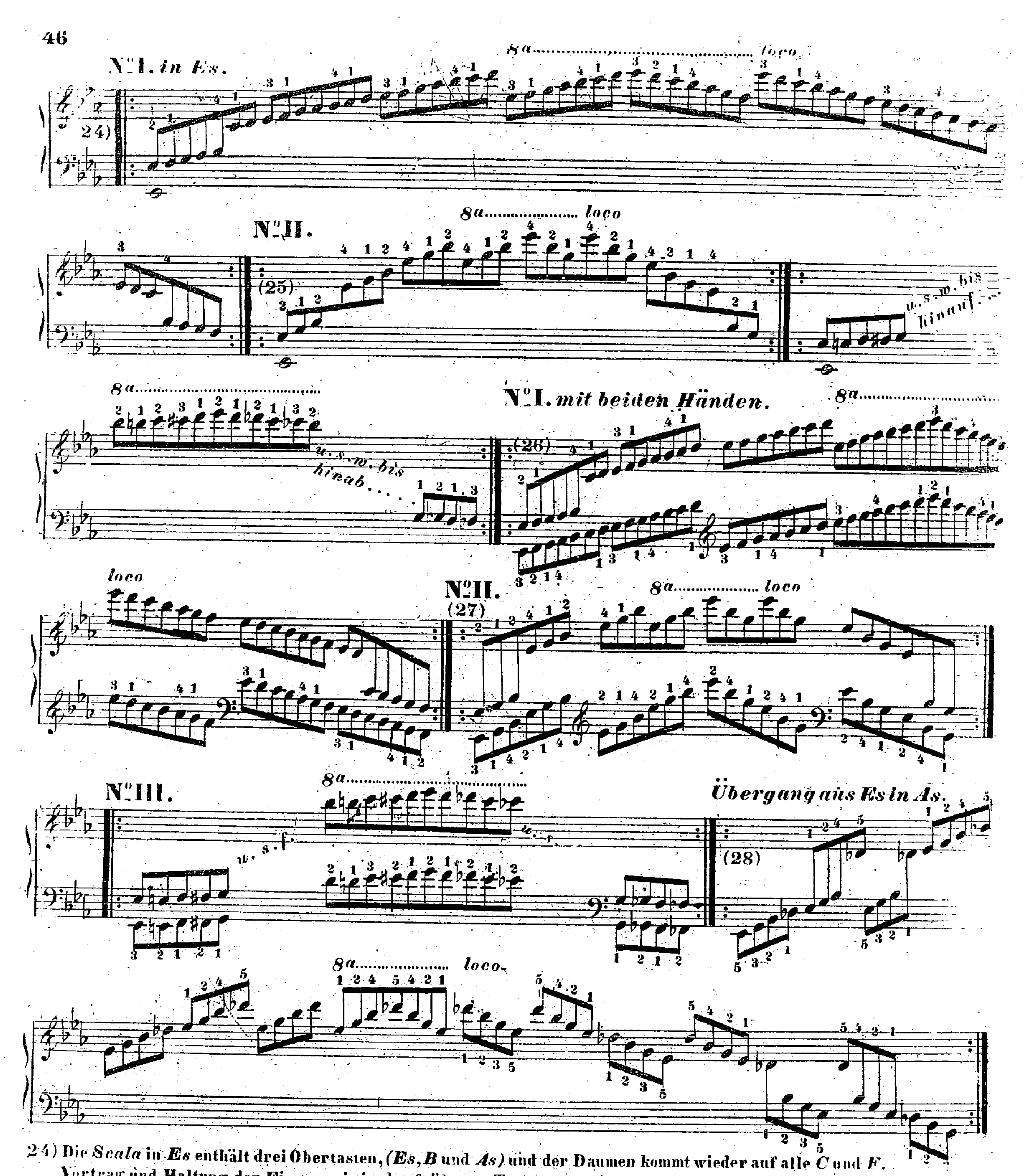
19.) Jn *B dur* enthält die Tonleiter zwei Obertasten, (*B* und *Es*) und der Daumen kommt ebenfalls, wie in den zwei früheren Tonarten, nur auf *C* und *F*. Die auf die Obertasten kommenden Finger müssen ebenfalls gebogen gehalten werden, um dem Daumen das Untersetzen zu erleichtern, und auch beim Herabsteigen bequemer übergeschlagen werden zu können. Jm Übrigen dieselbe Gleichheit des gebundenen Vortrags, wie in den früheren Tonarten.
Da bei dieser Passage der Daumen nicht auf die Obertaste kommen darf, und folglich auf eine entferntere Taste untersetzt werden muss, so erfordert dieses eine grössere Biegsamkeit der Finger, deren Haltung auch hier auf den Obertasten gebogen bleiben, und die Ruhe der Hand beibehalten werden muss, um die Gleichheit und Natürlichkeit des Vortrags eben so, wie in den vorigen Tonarten, genau beobachten zu können.
Die dritte Passage ist in den nachfolgenden Tonarten nicht gebräuchlich, und daher folgt nach der Accord-Passagen nun stets sogleich die Chromatische.



21) Jn der linken Hand kommt der 3te Finger auf *B*, und der 4te auf *Es*; folglich der Daumen auf *D* und *A*. Der Schüler hat vorzüglich die schiefe Haltung der Finger zu vermeiden, zu welcher diese *Scala* leicht verleiten kann. Auf das höchste *B* nimmt die linke Hand den 2ten Finger, weil man niemals mehr Finger überschlagen darf, als eben nöthig sind. Auch auf den Obertasten werden die linken Finger gebogen anschlagen, jedoch niemals so sehr eingebogen, wie dieses auf den Untertasten stets der Fall sein muss.

22) Auch in der linken Hand muss man jedes unnatürliche Verdrehen und Schaukeln bei dieser Passage wohl vermeiden und den Fingern die nöthige Geschmeidigkeit zu verschaffen trachten, welche da sowohl beim Überschlagen wie beim Untersetzen so nöthig ist, und am besten durch einen leichten und doch deutlich festen Anschlag erreicht wird.

23) Die Fingersetzung bleibt bei allen hier vorkommenden Übergangs-Accorden stets dieselbe, so wie die Daumenrumdie, bei dem ersten Übergang (nach *F*) angedeutete Bewegung über die Oberfläche der Tasten, ohne das geringste Schaukeln zu beobachten haben. Jn der gegenwärtigen Passage hat man noch besonders darauf zu sehen, dass die Mitteltöne *B* und *F* stets recht deutlich und wohlabgesondert vorgetragen werden.



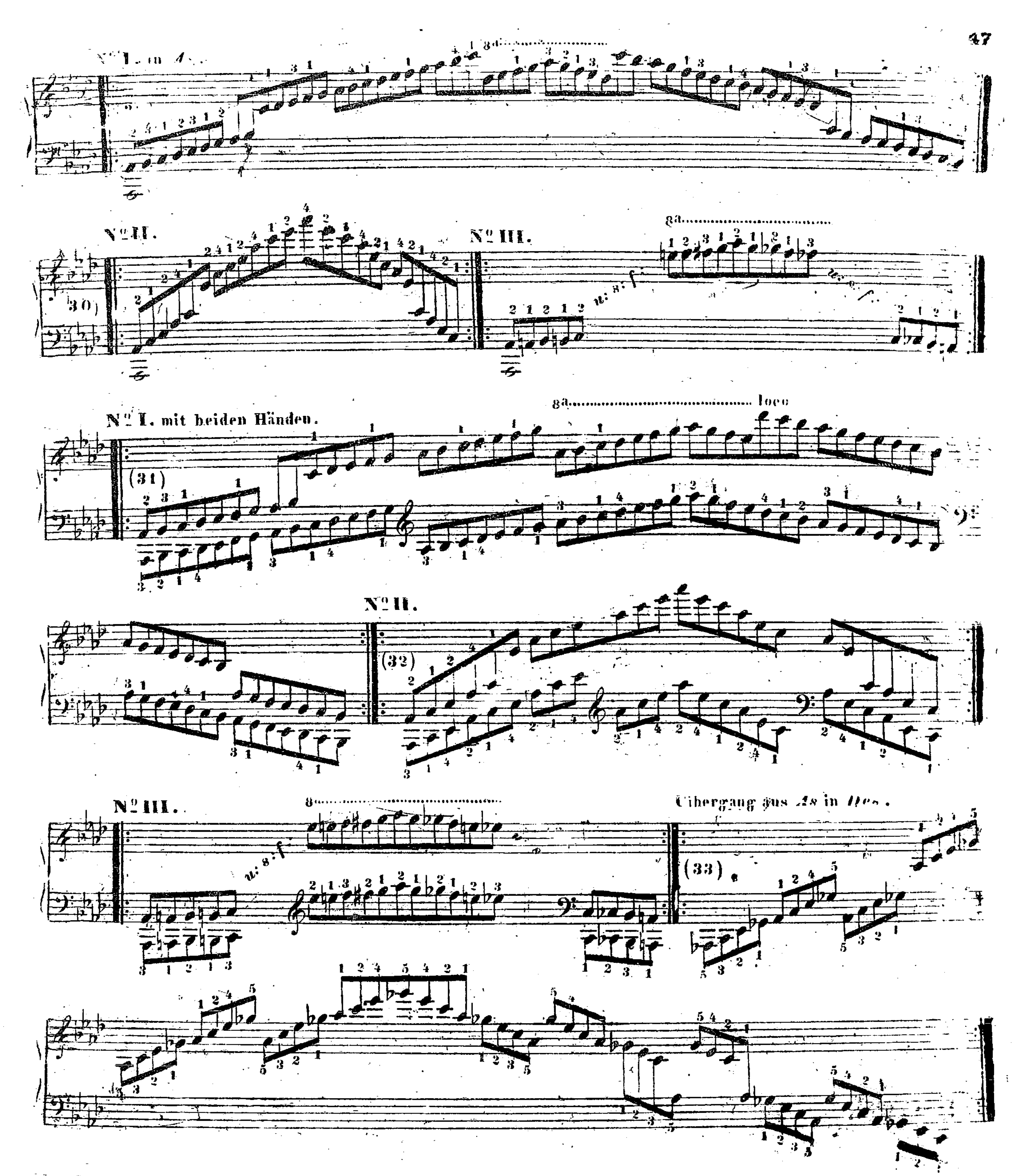
24) Die *Scala* in *Es* enthält drei Obertasten, *(Es, B* und *As)* und der Daumen kommt wieder auf alle *C* und *F*. Vortrag und Haltung der Finger wie in den früheren Tonarten.

25) Da hier im *Accorde* zwei verschiedene Obertasten vorkommen, nähmlich *(Es* und *B)* so wäre die abwechselnde Figur nicht mehr zweckmässig, und die ununterbrochen fortlaufende ist in dieser Tonart weit nützlicher, da sie sehr häufig vorkommt, und auch dem Arm eine leichtere Beweglichkeit verschaft. Der 3te Finger wird in dieser Passage gar nicht gebraucht; und die Obertasten sind ebenfalls mit halbgebogenen Fingern anzuschlagen.

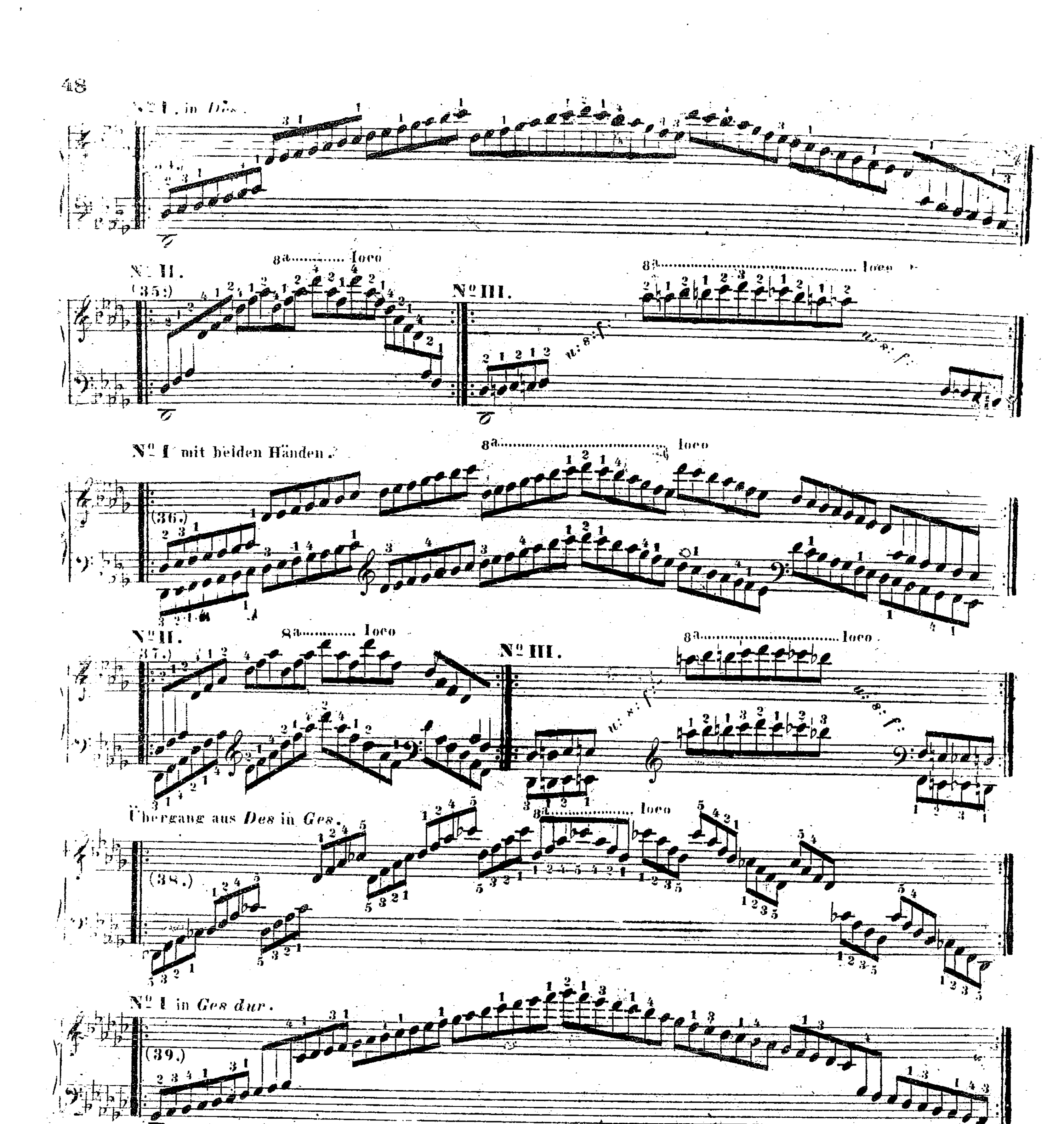
26) In der linken Hand kommt der 3te Finger auf jedes *Es*, und der 4te auf jedes *As*; folglich der Daumen stets auf *C* und *F*.

27) In der linken Hand kommt nur auf das tiefste *Es* der 3te Finger, im Übrigen alles wie in der rechten Hand.

28) Fingersatz, Vortrag und Handhaltung wie im vorhergehenden Übergangs-Accord.



29.) *As dur* hat 4 Obertasten, nämlich (*B*, *Es*, *As* und *Des*) und der Daumen kommt wieder nur auf *C* und *F*.
30.) Alles genau eben so wie in *Es*.
31.) In der linken Hand kommt der 3te Finger auf *As* und der 4te auf *Des*; folglich der Daumen stets auf *C* und *G*.
32.) Alles wie in *Es*.
33.) Alles wie in den früheren Übergangs-Passagen.



(34.) *Des dur* hat alle Obertasten, und nur die Untertasten *C* und *F*, auf welche der Daumen kommt. Diese Tonleiter ist sehr angenehm zu spielen, weil der Daumen unter dem gebogenen Mittelfinger bequem untersetzt werden kann. Auf das höchste *Des* kommt der 2te Finger, weil es für den Schüler am nützlichsten ist, wenn er seine Finger stets in der festgesetzten Ordnung hält.

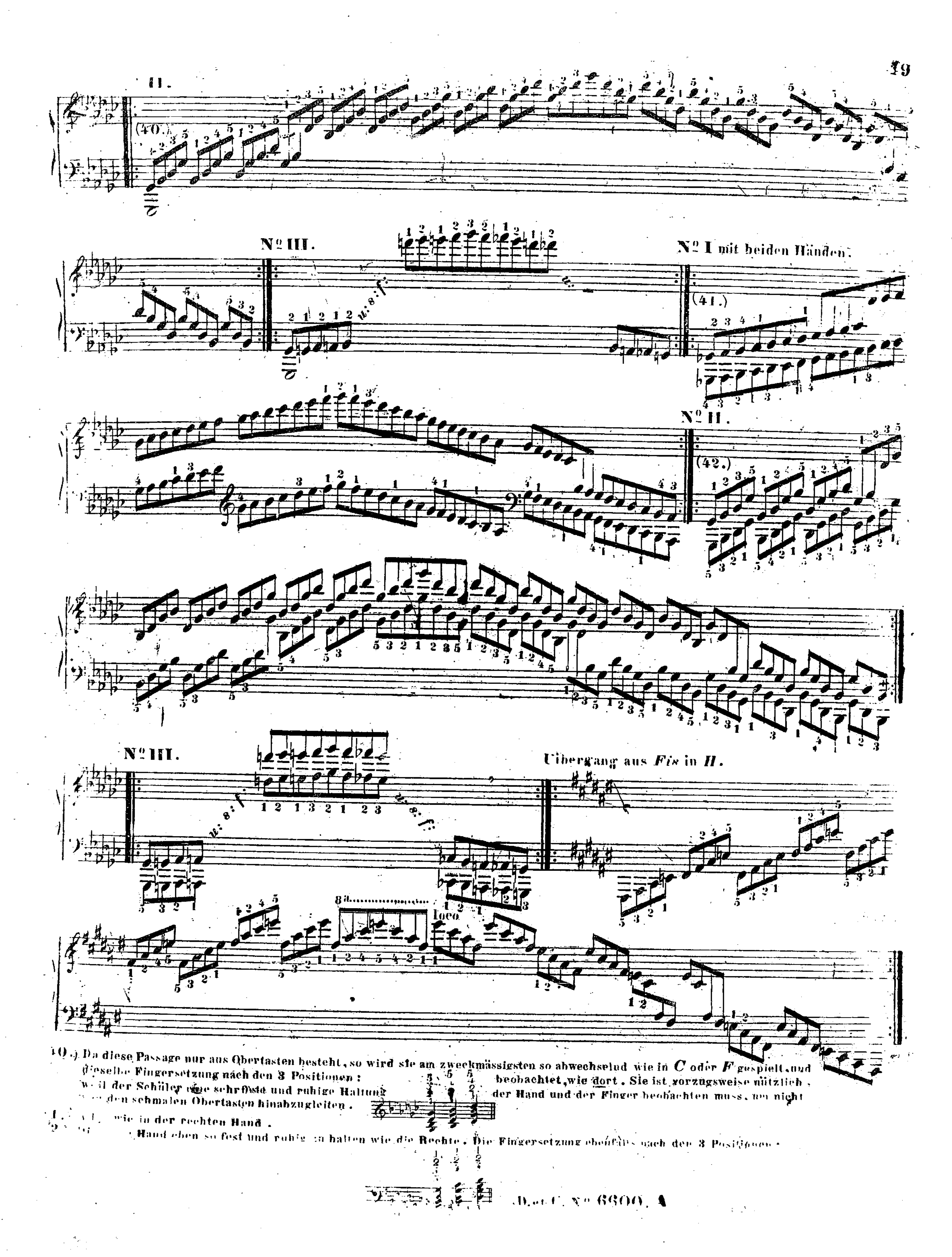
(35.) Alles wie in *Es* oder *As*. Demnach ist die Accordenpassage in *Es*, *As* und *Des* genau Eine und dieselbe, weil die Tasten in allen 3 Tonarten dabei gleich weit von einander entfernt sind.

(36.) Der Daumen kann auch in der linken Hand nur auf *F* und *C* kommen, und auf dem höchsten *Des* ist ebenfalls der 2te Finger zu nehmen.

(37.) Alles wie in *Es* oder *As*.

(38.) In allen Übergangs = Accorden bleibt derselbe Fingersatz und derselbe Vortrag.

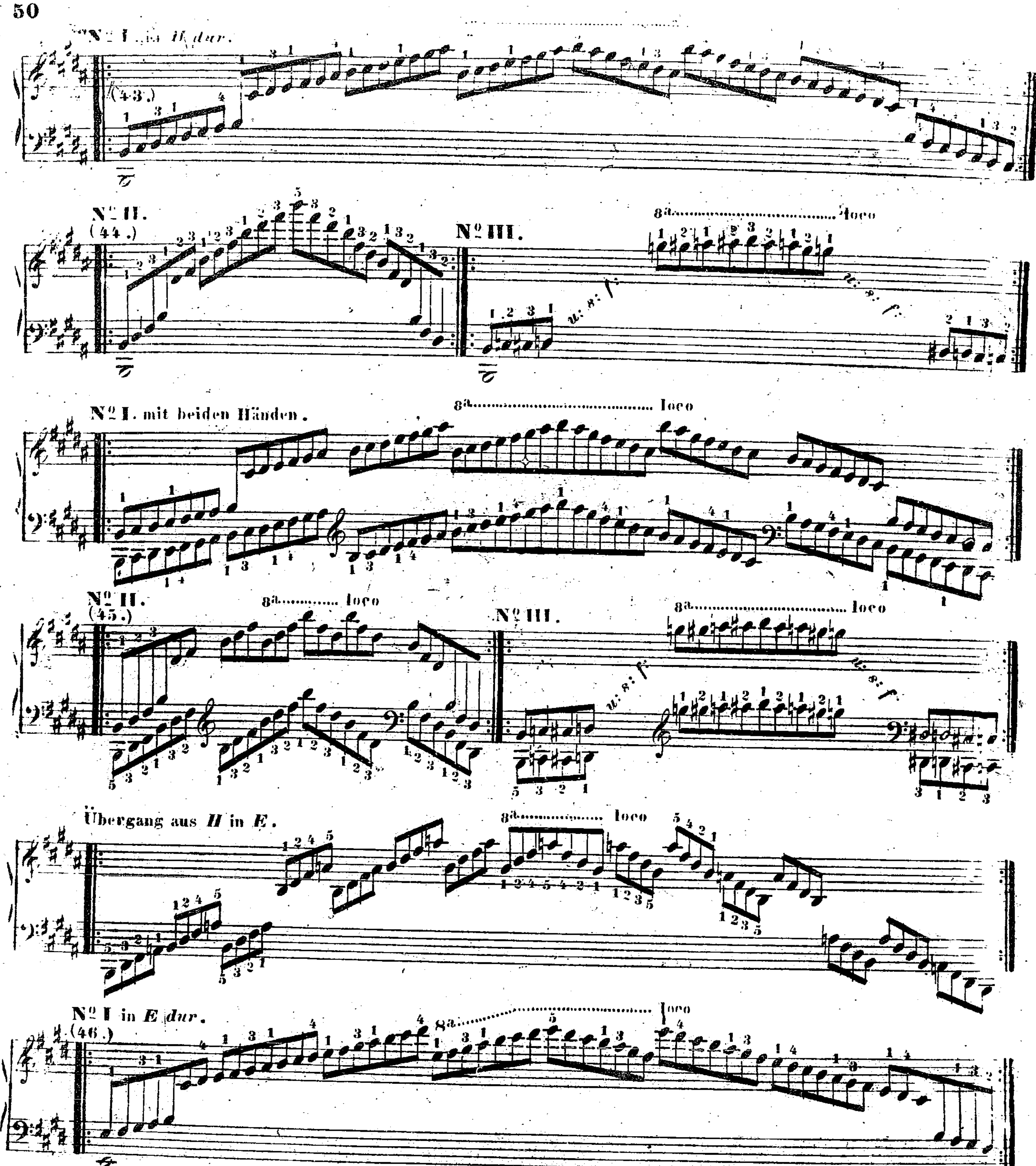
(39.) Auch hier sind alle Obertasten zu nehmen, und der Daumen kommt nur auf *Ces* und *F*. Aber da er demnach einmal eine nähere, einmal eine entferntere Untertaste zu greifen hat, (indem *Ces* dem *B* näher liegt, als *F* dem *Es*) so erschwert dieses einigermassen den [illegible] und gleichen Vortrag, besonders in schnellem Tempo, und der Schüler hat demnach diese *Scala* mit besonderer Aufmerksamkeit [illegible]



40.) Da diese Passage nur aus Obertasten besteht, so wird sie am zweckmässigsten so abwechselnd wie in *C* oder *F* gespielt, und dieselbe Fingersetzung nach den 3 Positionen: beobachtet, wie dort. Sie ist vorzugsweise nützlich, weil der Schüler eine sehr feste und ruhige Haltung der Hand und der Finger beobachten muss, um nicht von den schmalen Obertasten hinabzugleiten.

41.) ... wie in der rechten Hand.

42.) ... Hand eben so fest und ruhig zu halten wie die Rechte. Die Fingersetzung ebenfalls nach den 3 Positionen.



(43.) Alle Obertasten und dazu *H* und *E*, auf welche der Daumen kömmt. Die *Scala* dieser Tonart ist die leichteste in Rücksicht auf die Gleichheit und Schönheit des Vortrags in jedem Grade der Geschwindigkeit, weil der Daumen stets auf die nächste Untertaste untergesetzt wird, und folglich dieses unter den gebogenen Mittelfingern sehr bequem thun kann.

(44.) Die ununterbrochene Art ist hier wieder die nützlichere, da im Accord zwei verschiedene Obertasten befindlich sind. Der 4te Finger darf hier gar nicht gebraucht werden.

(45.) Auch die linke Hand darf hier den 4ten Finger gar nicht gebrauchen.

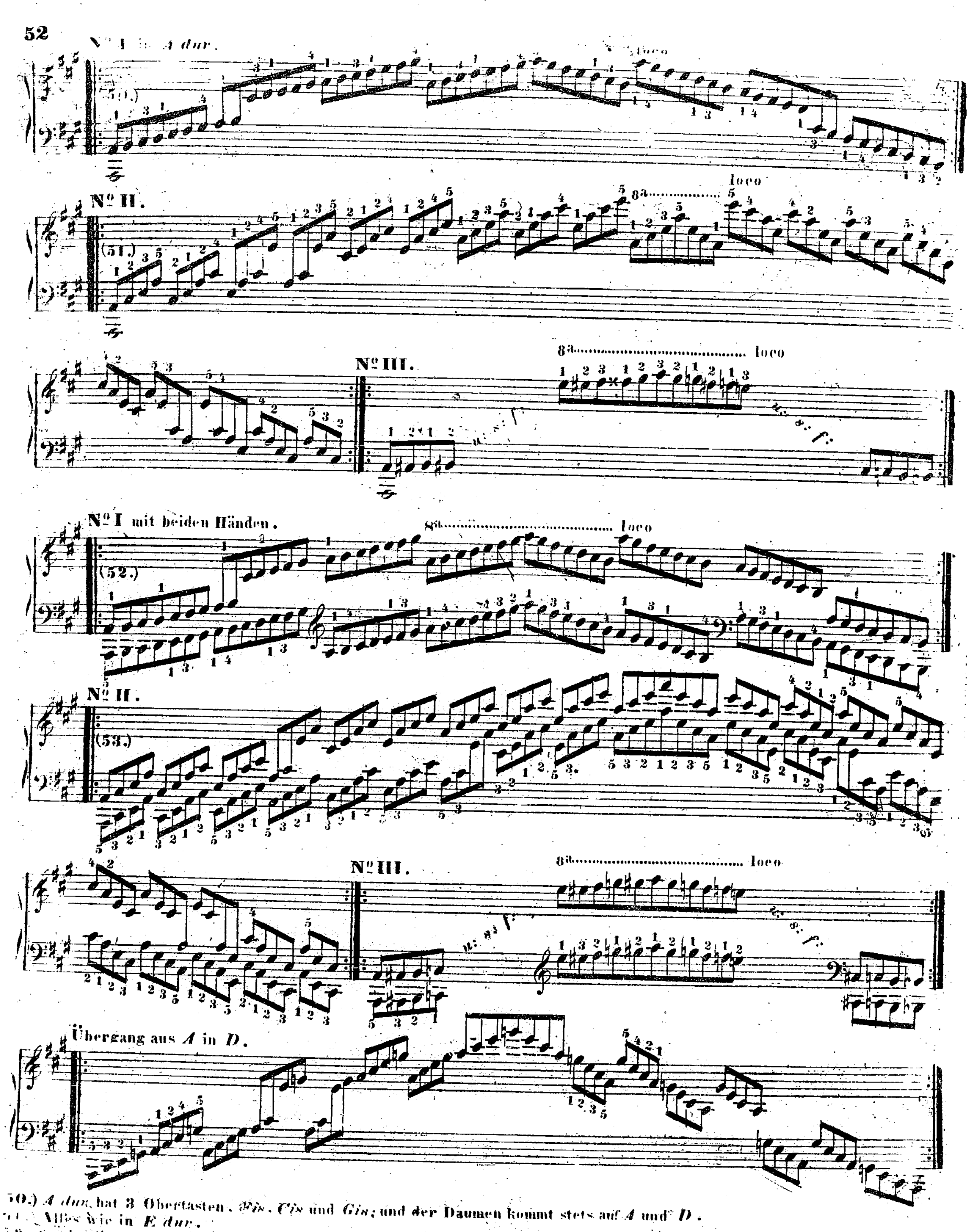
(46.) *E dur* hat 4 Obertasten. (nämlich *Fis, Cis, Gis* und *Dis*) und der Daumen kommt stets nur auf *E* und *A*.



47.) Da der Accord nur eine Obertaste enthält, (das *Gis*) so wird diese Passage wieder mit Abwechslungen gespielt, und wobei die Geschmeidigkeit der Finger beim Untersetzen, ruhige Haltung der Hand und des Arms, so wie Gleichheit des Vortrags möglichst beobachtet.

48.) In der linken Hand kommt stets der 4te Finger auf *Fis*, und der 3te auf *Cis*, folglich der Daumen nur auf *H* und *E*.

49.) In der linken Hand wird der 4te Finger gar nicht gebraucht.



50.) *A dur*, hat 3 Obertasten, *Fis*, *Cis* und *Gis*; und der Daumen kommt stets auf *A* und *D*.
51.) Alles wie in *E dur*.
52.) In der linken Hand kommt der Daumen stets auf *E* und *A*, und folglich der 4te Finger auf jedes *H* und der 3te auf *Fis*. Hierauf ist besonders beim Herabsteigen wohl zu achten. (Auf das erste, tiefste *A* muss jedoch natürlicherweise der 5te Finger kommen.)
53.) Alles wie in *E dur*.



4.) *D dur* hat 2 Obertasten (*Fis* und *Cis*) und der Daumen kommt stets auf *D* und *G*.
5.) Alles wie in *E* oder *A dur*. Demnach bleibt die Accordenpassage in *E*, *A* und *D dur* sich völlig gleich.
6.) In der linken Hand kommt der Daumen auf *A* und *D*; folglich der 4te Finger auf jedes *E* und der 3te auf jedes *H*. Dieses ist vorzüglich beim Herabsteigen wohl zu beachten, weil man sich da leicht irren kann.
7.) Alles wie in *E*. oder *A dur*.



58. G dur hat nur eine Obertaste (das *Fis*), und der Daumen kommt stets auf *G* und *C*.
59. Diese Passage ist genau so, wie in *C* oder *F dur*; hat dieselben 3 Positionen, und folglich dieselbe Fingersetzung.
60. In der linken Hand kommt der Daumen stets auf *D* und *G*: folglich der 2te Finger auf jedes *A*, und der 3te auf jedes *E*.

Schlussbemerkung
zu den Scalen-Uibungen.

§ 4.

Die hier befolgte Ordnung erleichtert das Auswendiglernen aller dieser Uibungen so sehr, dass ich stets, und zwar allen Schülern ohne Ausnahme, dieselben im Zeitraum eines Monaths, oder längstens in 6 Wochen einzustudieren pflegte. Denn wenn der Schüler nur die ersten 5 Passagen in *C dur* nebst dem Übergangsaccord nach *F* kennen gelernt hat, so wird er nur darauf aufmerksam gemacht, wie jede nachfolgende Tonart um eine Obertaste vermehrt wird, worauf, (von *H dur* angefangen,) diese Obertasten sich wieder, jedesmal um Eine, vermindern, bis man wieder in *C* dur anlangt.

Hiebei sind nur noch diejenigen Tasten zu merken, welche mit dem **Daumen** anzuschlagen sind, und dann ist kaum irgend eine Jrrung mehr möglich.

§ 5.

Diejenigen Schüler, welche drei Lectionen in einer Woche erhalten, können leicht in jeder Lection eine neue Tonart einstudieren, wozu es kaum mehr als einer Viertelstunde bedarf, wenn der Lehrer die Sache wohl zu erklären weiss; wobei jedoch die früher erlernten Tonarten immer zuvor durchgespielt werden müssen. Das fernere Uiben des eben Erlernten bleibt stets dem Schüler in den Zwischentagen überlassen.

§ 6.

Es ist wohl zu merken, dass beim Exerzieren stets früher die rechte Hand **allein** alle Passagen der Tonart zu spielen hat, während die linke nur den Grundton hält, und dass erst darnach beide Hände zusammen üben dürfen.

Wenn alle 12 Tonarten einstudiert sind, so lässt der Lehrer in jeder Lection nur 4 durchspielen, um die Zeit zu sparen. Z.B. **Montag** die 4 ersten von *C dur* bis zum Übergangsaccord nach *As*. — **Mittwoch** vom Übergang nach *As*, bis zum Übergang nach *E*. — Und **Freytags** die übrigen bis ans Ende. Aber in den Zwischentagen muss der Schüler alle 12 durchüben.

§ 7.

Wenn der Schüler alle 12 Tonarten ohne Stocken auswendig zu spielen weiss, dann erst fangt das eigentliche **Uiben** derselben an, und von da an entwickelt sich auch deren grosser Nutzen. Denn sehr unrichtig würde man glauben, dass es damit abgethan sey, sie zu erlernen, um sie dann wieder bei Seite zu legen und zu vergessen. Jndem der Lehrer in jeder Lection durch ungefähr eine Viertel- (auch halbe) Stunde diese Studien in 4 Tonarten durchspielen lässt, hat er alle Gelegenheit unverdrossen alle Regeln über Haltung des Körpers, der Hände und der Finger, über gleichen und festen Anschlag und daraus folgenden schönen Ton, über die strenge Gleichheit der Nacheinanderfolge der Töne in jeder Rücksicht, u.s.f. so oft und so lange zu wiederhohlen, bis sie sämtlich dem Schüler zur eingewurzelten Gewohnheit werden, so dass derselbe alles hier erlernte Gute auch in allen übrigen Tonstücken anwenden lernt, welche er nebstbei, und in der Folge einzustudieren hat.

§ 8.

Wenn diese Uibungen völlig genau und regelmässig eingeübt sind, (also ungefähr nach 3 Monathen) so muss darauf gesehen werden, dass der Schüler dieselben von Tag zu Tag immer um einen kleinen Grad **geschwinder** vorzutragen lerne. Denn sie sind auch das beste Mittel, um sich die nöthige **Geläufigkeit**, (selbst bis zum höchsten Grade) anzueignen, und in dieser Hinsicht sind sie selbst für den fertigen und vielgeübten Spieler noch eben so nützlich, wie für den Anfänger.

Auf diese Art können selbst solche Schüler, deren Finger von der Natur nur sehr geringe Eigenschaften zum **Fortepianospiel** erhalten haben, doch alle die Geschwindigkeit erlangen, die in solchem Falle nur irgend möglich ist. Wenn man in einem ziemlich schnellen Tempo jede Passage ohne Ausnahme **zweimal** wiederhohlt, so kann das **ununterbrochene** Durchspielen aller 12 Tonarten in der vorgeschriebenen Ordnung ungefähr den Zeitraum von 25 bis 30 Minuten ausfüllen; und auf diese Art **täglich** vor Allem andern durchgeübt, müssen diese Uibungen dem Spieler einen hohen Grad von Gewandheit und Sicherheit in allen Tonarten verschaffen, der sich zuletzt zur **Virtuosität** steigert.

§ 9.

Nach Erlangung einer bedeutenden Geschwindigkeit sind diese Uibungen auch in Rücksicht auf

die Grundregeln des Vortrags zu üben, indem man sie bald *forte*, bald *piano*, bald streng (*legato*) bald mit dem leicht abrupfenden Anschlag (*sciolto*), bald auch aufwärts *crescendo* und abwärts *diminuendo*, bisweilen auch langsam mit schwerem und gewichtigem Anschlag, und bisweilen auch mit möglichster Leichtigkeit *Prestissimo* vorzutragen lernen muss. Dieses fällt ungefähr in das zweite Jahr des Unterrichts.

§ 10.

Im 2ten von der Fingersetzung handelnden Theile dieses Lehrbuches werden wir sehen, dass alle Hauptregeln des Fingersatzes auf diese Übungen und Scalen gegründet sind, und aus denselben entwickelt werden. Der Schüler hat demnach die überall bezeichnete Fingerordnung genau zu beobachten.

9te Lection.

Von dem Werthe der Noten und deren Eintheilung.

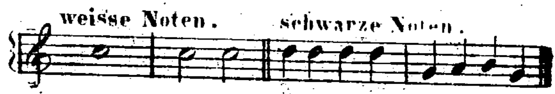
§ 1.

In der Musik werden die Töne auf sehr mannigfache Weise bald schnell, bald langsam nacheinander angeschlagen, und oft muss auf dem Fortepiano die eine Hand eine Note halten, während die andere Hand eine bestimmte Zahl schnellerer Noten auf dieselbe einzeln anzuschlagen hat.

§ 2

Um dem Spieler auf eine ganz sichere Art anzuzeigen, wie lange jede Note auf ihrer Taste gehalten werden soll, bedient man sich folgender Mittel:

a.) Eine verschiedene Gestalt der Noten, z.B.



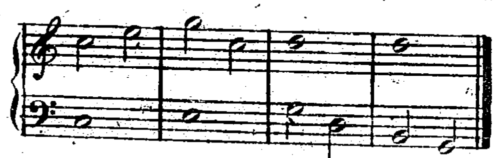
b.) Das ein= zwei= drei= bis vierfache Zusammenbinden der schwarzen Noten durch dickere Querstriche, z.B.



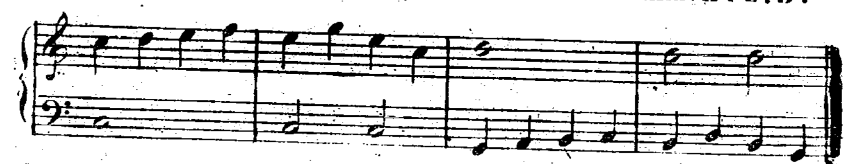
§ 3.

Die weisse Note ohne den dünnen Strich [note] nennt man eine ganze Note, und sie wird verhältnissmässig am längsten gehalten.

Weisse Noten mit dünnen Strichen [notes] heissen halbe Noten, und man hält sie um die Hälfte weniger als eine Ganze, so dass 2 halbe Noten gerade so lange dauern als eine Ganze, z.B.



Schwarze Noten, welche einzeln stehen [notes] nennt man Vierteln (oder Viertelnoten) und sie sind ebenfalls wieder um die Hälfte schneller als Halbenoten zu spielen, so dass zwei Vierteln auf eine Halbe, und folglich 4 Vierteln auf eine Ganze kommen, z.B.



Man sieht demnach, das die Benennung: Halbenoten, Viertelnoten, daher entstanden ist, weil

in einer ganzen Note 2 Halbe (oder 4 Vierteln,) enthalten sind.

Einmal gestrichene schwarze Noten: sind wieder um die Hälfte schneller als Vierteln zu spielen. Man nennt sie **Achteln** (oder Achtelnoten) und folglich kommen 2 Achteln auf eine Viertel, oder 4 Achteln auf eine Halbe, oder 8 Achteln (daher die Benennung, Achteln) auf eine Ganze, z.B.



Zweimal gestrichene Noten heissen **Sechzehnteln**, weil deren 16 in einer ganzen enthalten sind. Sie sind wieder um die Hälfte schneller zu spielen als die Achteln, und folglich kommen 2 Sechzehnteln auf eine Achtel, oder 4 Sechzehnteln auf eine Viertel, oder 8 Sechzehnteln auf eine Halbe, z.B.



Dreimal gestrichene heissen **Zweiunddreissigsteln**, weil deren 32 auf eine Ganze kommen. Sie sind wieder um die Hälfte schneller als die Sechzehnteln zu spielen, und folglich kommen 2 Zweiunddreissigstel auf eine Sechzehntel, oder 4 Zweiunddreissigstel auf eine Achtel, oder 8 Zweiunddreissigstel auf eine Viertel, oder 16 Zweiunddreissigstel auf eine halbe Note, z.B.

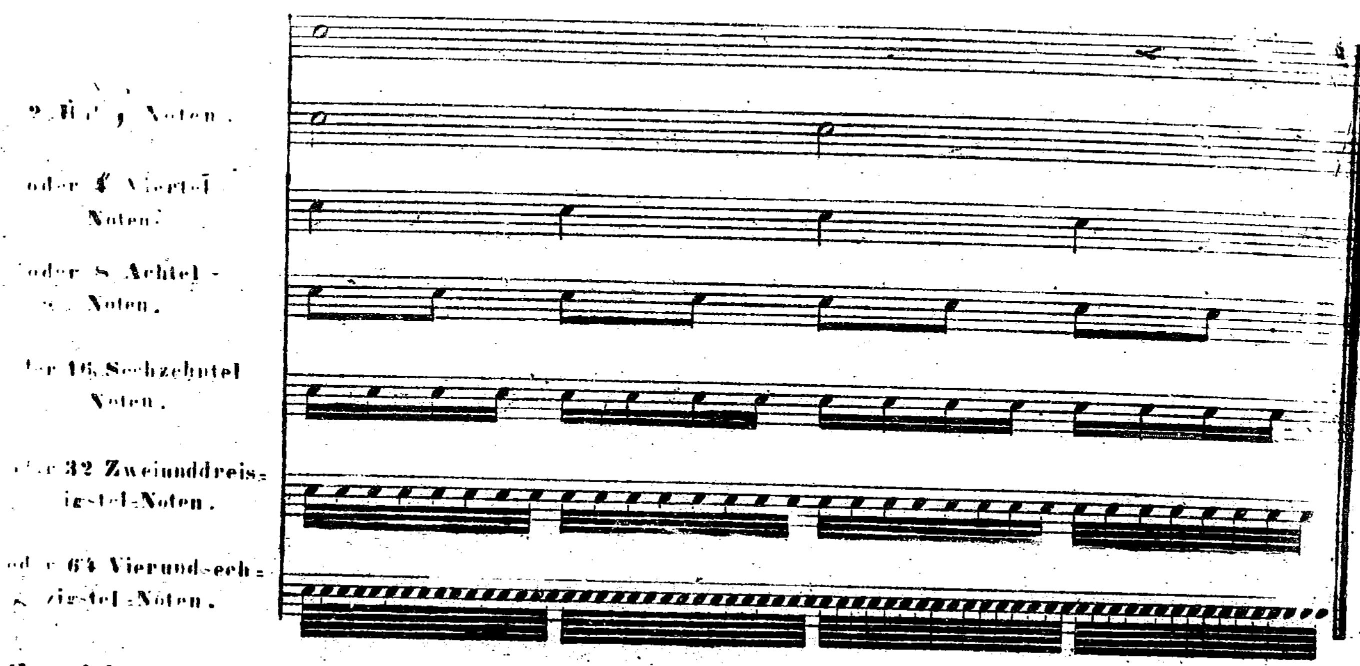


Viermal gestrichene heissen **Vierundsechzigsteln**, sind wieder um die Hälfte schneller als die 32-steln und werden nach demselben Verhältniss in alle übrigen Notengattungen eingetheilt.

Zu besserer Übersicht wird dem Schüler folgende Tabelle dienen.

Tabelle

Werths und der Eintheilung aller Notengattungen.

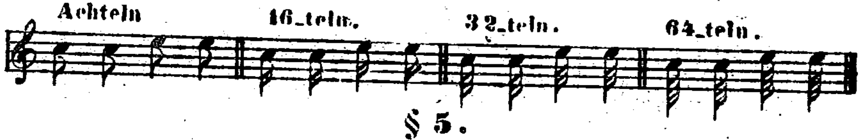


Man sieht, dass die verschiedene Geschwindigkeit der Noten hiedurch auf eine eben so deutliche als mannigfache Art ausgedrückt werden kann, und dass die Dauer oder Haltung jeder einzelnen Note nach dem Verhältniss zu den übrigen sowohl durch das Auge wie durch das Gehör aufgefunden und bestimmt werden kann.

Besondere Regeln.

§ 4.

Wenn eine Achtel, Sechzehntel, &: einzeln zu stehen kommt, so wird sie, ohne ihre Dauer zu verändern, folgendermassen geschrieben:



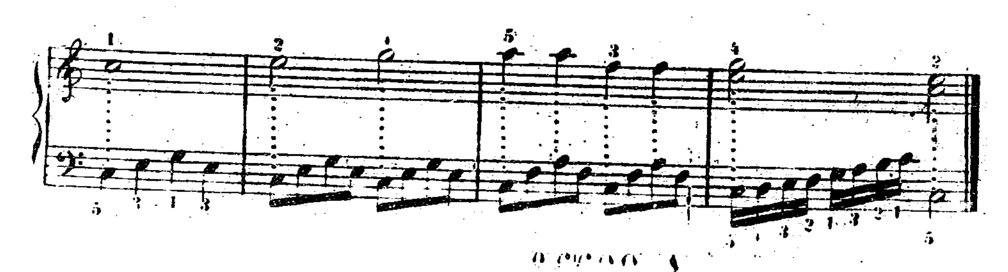
§ 5.

Wenn zwei oder mehrere Noten, als Doppeltöne oder als Accorde übereinander stehen, und demnach zusammen angeschlagen werden müssen, so haben sie doch nur die Dauer von einer einzelnen Note, z. B.



§ 6.

Wenn mehrere schnellere Noten auf eine langsamere anzuschlagen sind, so wird natürlicherweise die langsamere mit der Ersten von den schnelleren zugleich angeschlagen, und die andern folgen nach, z. B.



§ 7.

Eine jede Note ist auf ihrer Taste so lange fest zu halten, bis die nächste nachfolgt. So z. B. wird im obigen letzten Beispiele die erste ganze Note (das *C*) so lange gehalten bis das *E* (die nächste halbe Note in derselben Hand) angeschlagen werden muss.

§ 8.

Wenn Noten von ungleichem und vermischtem Werthe einander nachfolgen, so muss der Spieler aus ihrer Gestalt, und aus der Anzahl ihrer Querstriche sogleich ersehen, zu welcher Gattung sie gehören, und nach welchem Verhältniss sie schneller oder langsamer vorzutragen sind; z. B.



In diesem Beispiel haben die 3 ersten Noten in der rechten Hand genau so vielen Werth, wie die erste Halbenote im Bass, nur dass die erste Viertel (das *C*) noch einmal so lange zu halten ist wie die 2 nachfolgenden Achteln. Die nachfolgende Viertel (das obere *G*) bildet mit den 4 spätern Sechzehnteln wieder den Werth der zweiten untern halben Note. Und so ist es überall, weil nirgends ein Mangel an dem vorgeschriebenen Notenwerthe sein darf.

§ 9.

Zwar werden, besonders bei der jetzigen Vervollkommnung des Notenstichs, die Noten stets so genau unter einander gesetzt, dass man wenigstens schon hieraus entnehmen kann, welche in beiden Händen zugleich anzuschlagen sind. Aber selbst da, wo, besonders bei geschriebenen Musikalien, die Noten aus Nachlässigkeit in der einen Hand an unrechten Ort gestellt sind, kann und muss der Spieler stets aus dem Notenwerthe die Eintheilung sogleich zu finden wissen. Wir geben hier ein Beispiel, wo die Noten absichtlich so unrichtig unter einander gestellt sind.



Hier kommen gleich Anfangs die 4 ersten Sechzehnteln der linken Hand auf die Viertel der rechten. Die 4 nachfolgenden Sechzehnteln auf die 2 Achteln. Die 8 folgenden Sechzehnteln der rechten Hand werden auf die 2 untern Vierteln eingetheilt. Und so ist die Eintheilung der übrigen Takte aufzusuchen. (*)

§ 10.

Von nun an kann der Schüler schon anfangen, alle früheren Uibungsstückchen mit beiden Händen einzustudieren, indem er sich bemühen muss, in jeder Woche wenigstens 3 derselben zusammenhängend vortragen zu lernen.

Fortsetzung der 9ten Lection.

Von den Triolen.

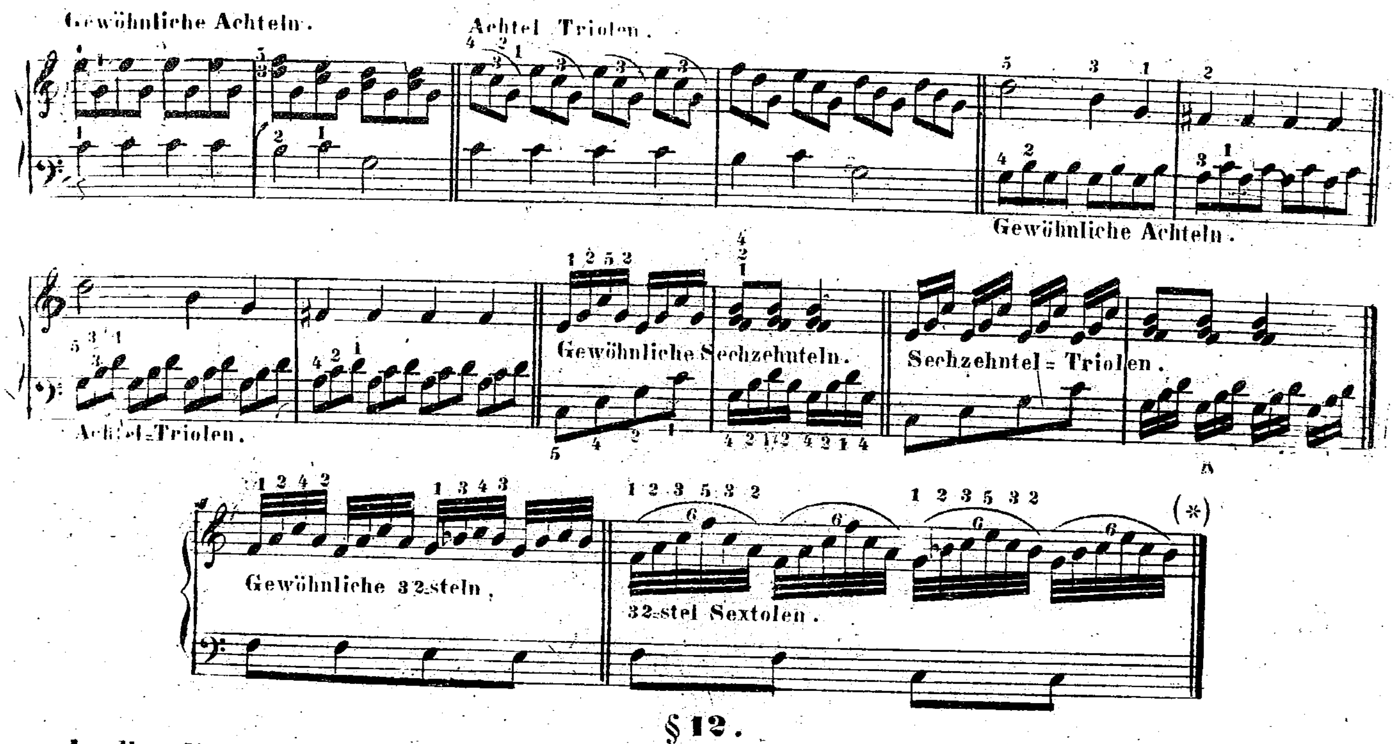
§ 11.

Wie wir eben gelehrt haben, sind in jeder langsameren Notengattung 2 geschwindere enthalten.

(*) Jeder Lehrer weiss, wie lange es bei den meisten Schülern währt, bis man ihnen eine richtige Eintheilung angewöhnt. Eines der besten Mittel hiezu ist, wenn der Lehrer nebenher ihnen bisweilen einige geschriebene Notenzeilen bringt, welche absichtlich auf die obige Art unrichtig eingetheilt sind, so dass der Schüler die Eintheilung anfangs mündlich, später aber auf den Tasten richtig entziffern muss.
Binnen wenigen Wochen wird der Schüler auf diese Weise genöthigt, auf die Gestalt und den W[illegible] jeder Note [illegible] merken, anstatt, wie es häufig geschieht, mechanisch nach dem Gehör fortzuspielen, ohne sich den G[illegible] lich erklären zu können.

welche durch die Vermehrung des zusammen bindenden Querstrichs erkennbar sind. Diese zwei geschwinderen Noten können aber auch (bei jeder Notengattung) in **D r e i** verwandelt und vermehrt werden, welche dann genau so viele Zeit einnehmen müssen, als früher die zwei, und daher natürlicherweise etwas schneller zu spielen sind.

Man nennt sie *Triolen*, und erkennt sie meistens daran, dass immer 3 oder 6 zusammengebunden werden; auch setzt man häufig die Zahl 3 oder 6 darüber, um sie von den gewöhnlichen eben so oft gebundenen Noten zu unterscheiden. Z. B.

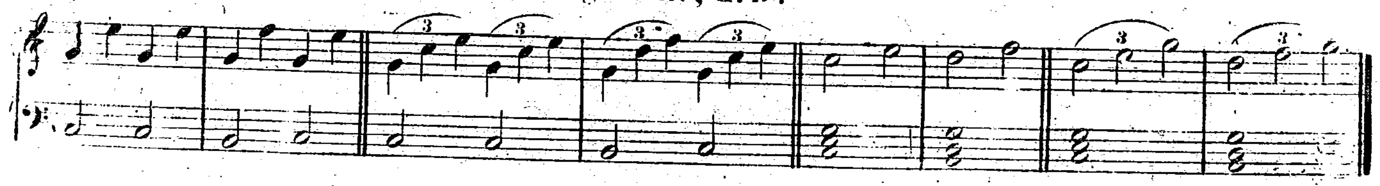


§ 12.

In allen diesen Beispielen wird man leicht finden, um wie viel schneller die *Triolen* zu spielen sind, da die Begleitungsnoten in der andern Hand stets dieselben bleiben.

§ 13.

Auch aus den langsameren Notengattungen (Vierteln, sogar den Halbennoten) werden bisweilen *Triolen* gebildet, und wie die andern eingetheilt; z. B.



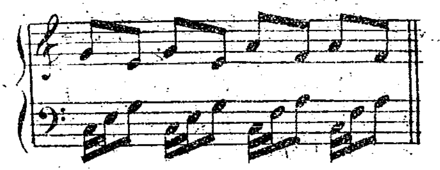
§ 14.

Wenn gewöhnliche Noten auf *Triolen* von derselben Gattung dergestalt geschrieben werden, dass 3 auf 2 anzuschlagen sind, so theile sie der Anfänger einstweilen so ein, dass die zwei gewöhnlichen Noten auf die **e r s t e** und auf die **d r i t t e** *Triole* angeschlagen werden, und demnach die mittere *Triole* allein bleibt. Z. B.



(*) Wenn das Zeichen 6 darüber steht, so nennt man solche Noten *Sextolen*.

Aber man hüthe sich die *Triolen* ungleich und hinkend anzuschlagen. Es wäre z. B. ganz falsch, wenn man den ersten Takt des vorigen Beispiels folgendermassen spielen wollte:



Demnach ist es besser, wenn man die zwei gewöhnlichen Noten etwas weniges ungleich anschlägt, um nur die Gleichheit der *Triolen* nicht zu stören.

§ 15.

Die eigentliche Eintheilung solcher und ähnlicher Stellen kann dem Schüler erst später zu seiner Zeit deutlich gemacht werden.

Uibungs-Stücke

über die Eintheilung.

Allegro moderato.

Ex. 31.

N° 32. *Allegro.*

8a .... loco

Allegretto vivace.

Ex: 33.

Allegretto.

Ex: 34.

8a .... loco

8a .... loco

8a ....

8a .... loco


Allegretto.
Ex:35.
8a
loco
Andante.
Ex:36.


Allegro.
Ex. 37.

10te Lection.

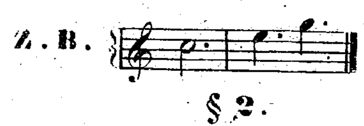
FORTSETZUNG DER EINTHEILUNGSREGELN.

Von den Punkten.

§ 1.

Sehr oft kommt der Fall, dass der Werth und die Haltung einer Note verlängert werden soll. Zu diesem Zwecke bedient man sich der Punkte, welche rechts ganz nahe neben die Note gesetzt werden.

Z. B.

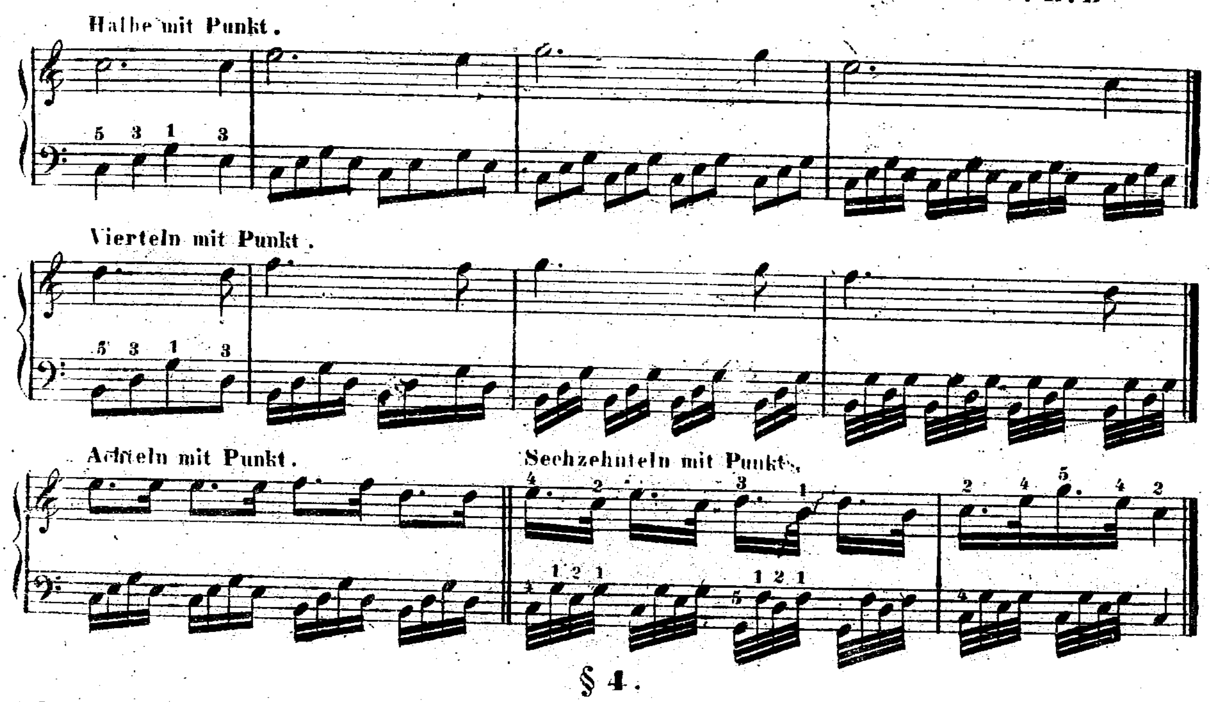


§ 2.

Ein solcher Punkt verlängert die Haltung der Note um die Hälfte ihres Werths. Demnach gilt eine Halbenote mit Punkt drei Vierteln, eine Viertel mit Punkt drei Achteln, eine Achtel mit Punkt drei Sechzehnteln, und so alle Notengattungen im selben Verhältniss.

§ 3.

Wenn also in der einen Hand eine solche Note vorkommt, so können in der andern Hand so viele andere Noten von allen Gattungen darauf kommen, bis ihr Werth ausgefüllt ist. Z. B



§ 4.

Solchen punktirten Noten folgen gemeiniglich Noten von geringerem Werthe nach, welche natürlicherweise verhältnissmässig schneller zu spielen sind. Z. B.

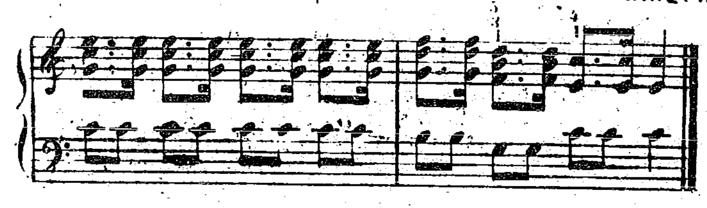


Hier muss nach jeder Sechzehntel sogleich die nächste punktirte Achtel nachfolgen.

§ 5.

Wenn auf solche ungleiche Noten die eine Hand gleiche Noten auszuführen hat, so kommt die eine

derselben auf den Punkt, und die schnellere Note wird allein angeschlagen, Z. B.



§ 6.

Es werden oft auch den Noten zwei solche Punkte beigefügt. Z. B.



Der zweite Punkt verlängert den ersten Punkt wiederum um die Hälfte seines Werths. Demnach gilt eine Halbenote mit 2 Punkten 7 Achteln. Eine Viertel mit 2 Punkten gilt 7 Sechzehnteln, u. s. f. Z. B.

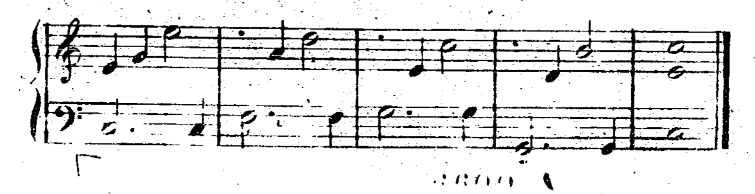


Die mit + bezeichneten Sechzehnteln müssen dem Basse nachgeschlagen werden, weil da nur Achteln befindlich sind. Dasselbe geschieht in folgendem Beispiel mit allen Noten, welche dem Doppelpunkte nachfolgen:



§ 7.

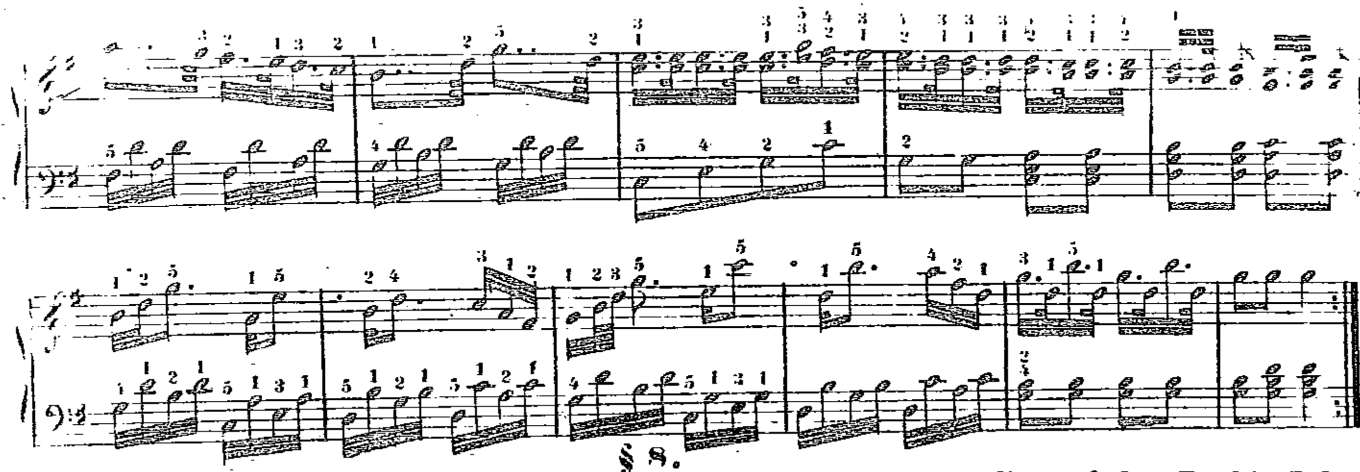
Bisweilen wird der, zu einer Note gehörige Punkt erst nach dem Taktstriche, in den nächstfolgenden Takt gesetzt, wo er ebenfalls die Hälfte seiner Note gilt. Z. B.



Hier wird in der rechten Hand die Halbenote noch im nächstfolgenden Takte durch die Dauer eines Viertel fortgehalten.

Beispiele über punktirte Noten.



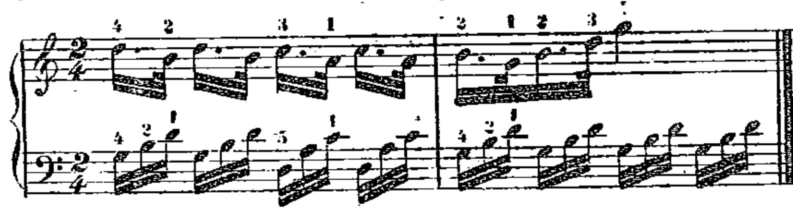


§ 8.

Wenn in solche punktirte Stellen *Triolen* einzutheilen sind, so wird die, nach dem Punkte Folgende Note nach der letzten *Triole* angeschlagen. z. B.



Dieses geschieht aber nur im langsamen Zeitmasse. In sehr schneller Bewegung schlägt man die geschwindere Note mit der dritten *Triole* an. Z. B.



Nur muss man sie scharf und schnell vortragen, um nicht der Art zu nahe zu kommen, von welcher im 14ten § der 8ten Lection bei der Lehre von den Triolen die Rede war.

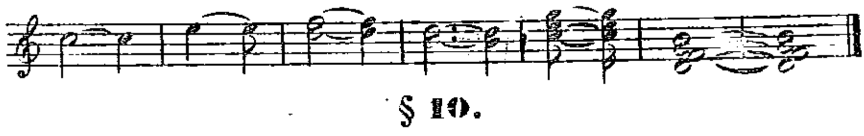
Fortsetzung der 10ten Lection.

Von den Bindungen.

§ 9.

Die Bindungen ⌒ oder ‿ sind das zweite gebräuchliche Mittel um die Haltung der Noten zu verlängern.

Wenn zwischen zwei Noten, welche eine und dieselbe Taste bedeuten, ein solches Bindungszeichen befindlich ist, so wird die zweite Note nicht mehr angeschlagen, sondern nach ihrem Werthe fortgehalten. Z. B.

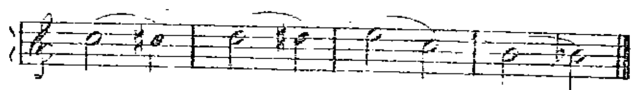


§ 10.

Solche Bindungen können eine Note, oder einen Accord durch mehrere Takte verlängern. z. B.



... wohl zu merken, dass eine solche Bindung nicht mehr diese Bedeutung hat, wenn die Note eine andere Taste anzeigt. Z. B.



Hier werden demnach alle Noten angeschlagen, und die Bindung bedeutet bloss, dass die Noten recht auffallend an einander zu binden sind.

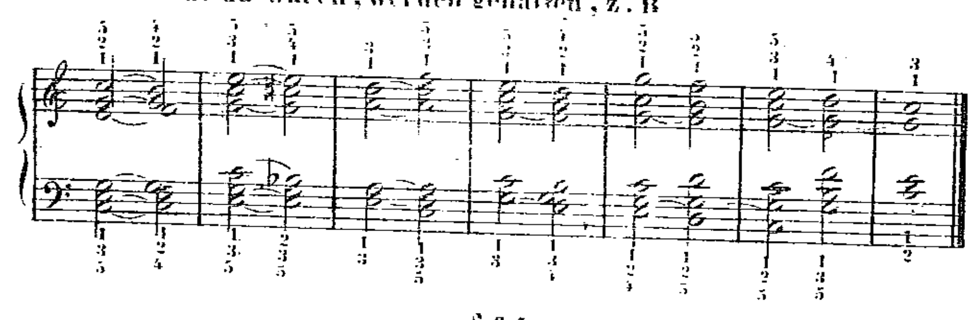
§ 12.

Wenn ferner zwischen zwei so gebundenen Noten eine (oder mehrere) fremde sich befinden, oder wenn das Bindungszeichen sich überhaupt über mehrere Noten hinzieht, so werden ebenfalls Alle angeschlagen, denn dann bedeutet die Bindung ebenfalls nur ein besonderes Schleifen derselben. Z. B.



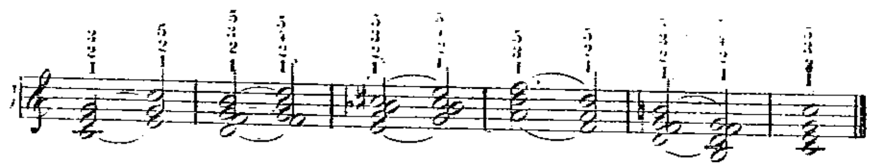
§ 13.

Wenn zwischen zwei Accorden Bindungen Statt finden, und im zweiten Accord eine oder mehrere Noten verändert sind, so werden nur diese veränderten Noten angeschlagen, und alle übrigen die schon im ersten Accorde da waren, werden gehalten, z. B



§ 14.

Wenn aber derselbe Accord in einer andern Lage nachfolgt, so müssen, ungeachtet aller Bindungen, sämmtliche Noten angeschlagen werden. Z. B.:



HIER EINIGE UEBUNGSSTÜCKE
über diese Bindungen.

Ex: 10.



Allegro.

Ex: 41.

11te Lection.

FORTSETZUNG ÜBER DIE EINTHEILUNGSZEICHEN.

Von den Pausen.

§ 1.

Die bisher besprochenen Zeichen haben alle den Zweck, das bestimmte Festhalten der Tasten von einer Note zur andern anzuzeigen.

§ 2.

Aber im Spiele muss sehr oft auch die eine oder die andere Hand, (bisweilen auch beide zugleich) durch ein bestimmtes Weilchen von den Tasten weggehoben werden, ohne jedoch das Zeitmass willkührlich zu unterbrechen. Man nennt dieses *pausieren*, und es sind dafür gewisse Zeichen erfunden worden, welche man Pausen nennt, und während welchen keine Taste gehalten werden darf.

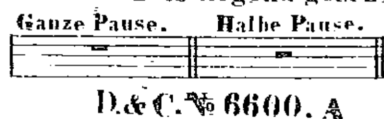
§ 3.

Für jede Notengattung gibt es auch ein solches Pausenzeichen, welches dieselbe Dauer hat.

Ganze Pause. Halbe Pause. Viertel Pause. Achtel Pause. 16tel Pause. 32stel Pause. 64stel Pause.

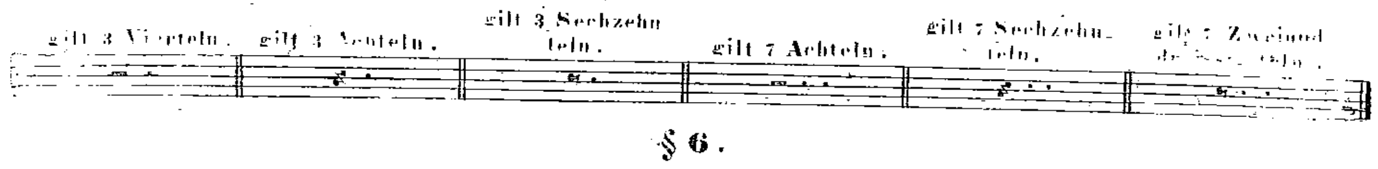
Pause gilt so vielals: (oder)

Die, sich ähnlich sehenden Ganzen und Halbenpausen unterscheidet man dadurch, dass die Ganze an einer Linie abwärts, die Halbe aber aufwärts liegend geschrieben wird. z. B.



§ 5.

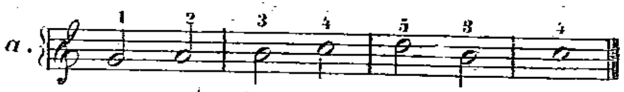
Ein Punkt (oder Doppelpunkt) bei einer Pause verlängert die Dauer derselben genau in dem Verhältniss, wie es bei den Noten der Fall ist. Z. B.



§ 6.

Die genaue Beobachtung der Pausen ist für den Schüler höchst wichtig und muss demselben bei Zeiten streng angewöhnt werden.

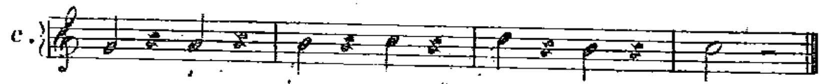
Denn da in der Regel jede Note so lange gehalten werden muss, bis die nächstfolgende angeschlagen wird, so dienen die Pausen vorzüglich dazu, um anzuzeigen, wo dieses nicht Statt finden soll und wo man daher eine Taste um eine bestimmte Zeit früher verlassen muss, z. B.



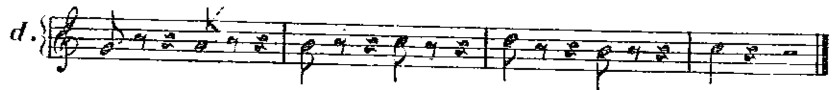
Hier muss jede Taste genau so lange gehalten werden, bis die nachfolgende angeschlagen wird.



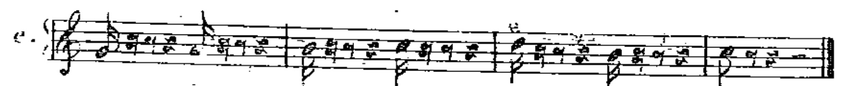
Hier muss jede Taste um den 4ten Theil des Notenwerths (also um eine Achtel) früher verlassen werden, so, dass zwischen diesen 7 Tönen keine eigentliche Verbindung Statt habe, obwohl jede Taste noch bedeutend auszuhalten ist, da der Punkt nach seinem Werthe den Klang verlängert.



Hier gilt jeder Ton genau die Hälfte der Noten des ersten Beispiels (bei *a*). Während der andern Hälfte darf man keinen Klang hören.



Hier sind die Töne schon ziemlich kurz anzuschlagen.



Hier endlich müssen sie schon scharf abgestossen werden. Der Schüler muss übrigens bemerken, dass das Zeitmass, in welchem die Töne nach einander folgen, in allen 5 Beispielen Eins und dasselbe sei. Denn die Dauer der halben Noten (bei *a*) wird durch die Pausen überall genau ersetzt. Nur das mehr oder minder kurze Abstossen macht den Unterschied. (*)

(*) Bisweilen wird dasjenige, was beide Hände zu spielen haben, nur auf eine Zeile gesetzt, während die andere Zeile ganz leer bleibt. Der Schüler kann aus dem Umstand, dass in der andern leeren Zeile auch gar keine Pausen stehen, meistens sicher erkennen, dass er für die eine Zeile, wenn da der Satz mehrstimmig ist, beide Hände anwenden muss. Z. B.



Man sieht, dass [illegible] alle Achteln mit der linken Hand zu spielen sind, und dass auch für die letzten zwei Takte [illegible] angewendet werden müssen.

Fortsetzung der 11ten Lection.

Von den Synkopen und vom mehrstimmigen Satze.

§ 7.

Unter der Benennung: synkopirte Noten versteht man Folgendes:

Wenn das nachstehende Beispiel gespielt wird:



so sieht man, dass zufolge der Lehre von den Bindungen der Bass stets auf eine stumme oder gebundene Note kommt, und dass die laute Note demselben nachgeschlagen wird.

Da aber diese Schreibart zu umständlich wäre, so hat man für diese Fälle eine bequemere gefunden, und das vorige Beispiel kann demnach folgendermassen geschrieben werden.

Das vorige Beispiel in synkopirten Noten.



Hier sind in der rechten Hand ebenfalls Viertelnoten, wie im Bass. Aber da gleich anfangs eine Achtelpause vorangeht, so wird jede der obern Vierteln gleichsam entzweigeschnitten (*synkopirt*) und auf die zweite Hälfte derselben der gerade fortschreitende Bass angeschlagen. Nur am Ende jedes Taktes ist eine Achtel, welche mit der nächstfolgenden durch eine Bindung verknüpft ist, weil kein Notenwerth über einen Taktstrich hinaus dauern darf.

§ 8.

Diese synkopirten Noten finden bei jeder Notengattung statt. Z. B.

Synkopirte Noten in Halbenoten.



Synkopen in Achtelnoten.



Synkopen in Sechzehntelnoten.

In Vierteln haben wir bereits das zuerst gegebene Beispiel geliefert.

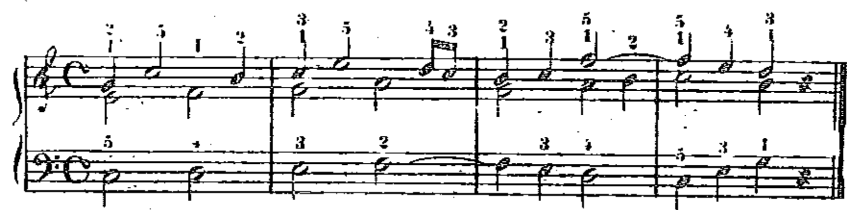
Vom mehrstimmigen Satze.

Wenn man folgende Stelle mit beiden Händen spielt:



so sieht man, dass hier jede Hand eine eigene Stimme ausführt.

Nun kann aber dieser Satz recht gut mit einer Hand allein vorgetragen werden, während die andere dazu accompagnirt. Z.B.



Die rechte Hand spielt hier zweistimmig, und muss diese zwei Stimmen dergestalt gegenseitig eintheilen, als ob jede derselben auf einer besonderen Zeile stände. Die oberste Stimme enthält 4 Vierteln, nämlich: [Notenbeispiel] die tiefe Stimme enthält eben so viel, nämlich: [Notenbeispiel] und da beide Stimmen zugleich ausgeführt werden, so dauern sie zusammen nicht länger, als die einfache Bassstimme, welche ebenfalls 4 Vierteln enthält.

§ 10.

Man erkennt solche Doppelstimmen daran, dass die obern Noten mit den Strichen aufwärts, und die tiefern Noten mit den Strichen abwärts gerichtet sind.

§ 11.

Oft hat eine einzige Note einen Doppelstrich auf- und abwärts, wodurch sie, obschon nur einfach geltend, doppelstimmig wird, und also einen zweifachen Werth erhält. Z.B.



In diesen Fällen wird die erste Note einer jeden Notengruppe, als Achtel (oder Sechzehntel) vermöge ihrem aufwärts gerichteten Striche eben so schnell gespielt, wie alle nachfolgenden desselben Werths. Sie steht aber desshalb zugleich als Halbe (oder Ganze, oder Viertel) da, um während den andern fortgehalten zu werden.

Wenn ein Punkt bei ihr steht, so gilt er nur ihrer Eigenschaft als gehaltene Note, und hat demnach auf die Gleichheit der geschwinden Noten keinen Einfluss. Wo sie, (wie bei den mit + bezeichneten Stellen) doppelt da steht, wird sie nur einmal angeschlagen. Demnach werden z.B. die zwei ersten Takte des obigen Exempels in Rücksicht auf die Eintheilung völlig so gespielt:



nur dass die unter[illegible] folgenden Achteln fortg[illegible]

§ 12

Auch in der rechten Hand kommen solche Stellen häufig vor. Z.B.



Immer und überall wird die langsame Doppelnote nach ihrem vollen Werthe fest gehalten, während die geschwindern Noten in ungestörter Gleichheit fortgespielt werden.

§ 13.

Übrigens kann der Schüler aus Allem diesem von Neuem beobachten, dass das Halten der Tasten stets durch die Noten deutlich bezeichnet wird, und dass man demnach ausserdem die Finger nie willkührlich auf den Tasten liegen lassen darf.(*)

§ 14.

Weitere Regeln über mehrstimmige Sätze finden erst später ihren geeigneten Platz.

Fortsetzung der 11ten Lection.

Über die Eintheilung ungleicher Notenzahlen.

§ 15.

Wir haben schon in der 8ten Lection (§ 14) davon gesprochen, wie der Schüler einstweilen Triolen auf gleiche Noten einzutheilen hat.

§ 16.

Wenn er aber bereits mehr Gewandheit erlangt hat, so muss er trachten, in solchen Fällen jede Hand so gleich zu spielen, als ob die Andere gar nicht da wäre.

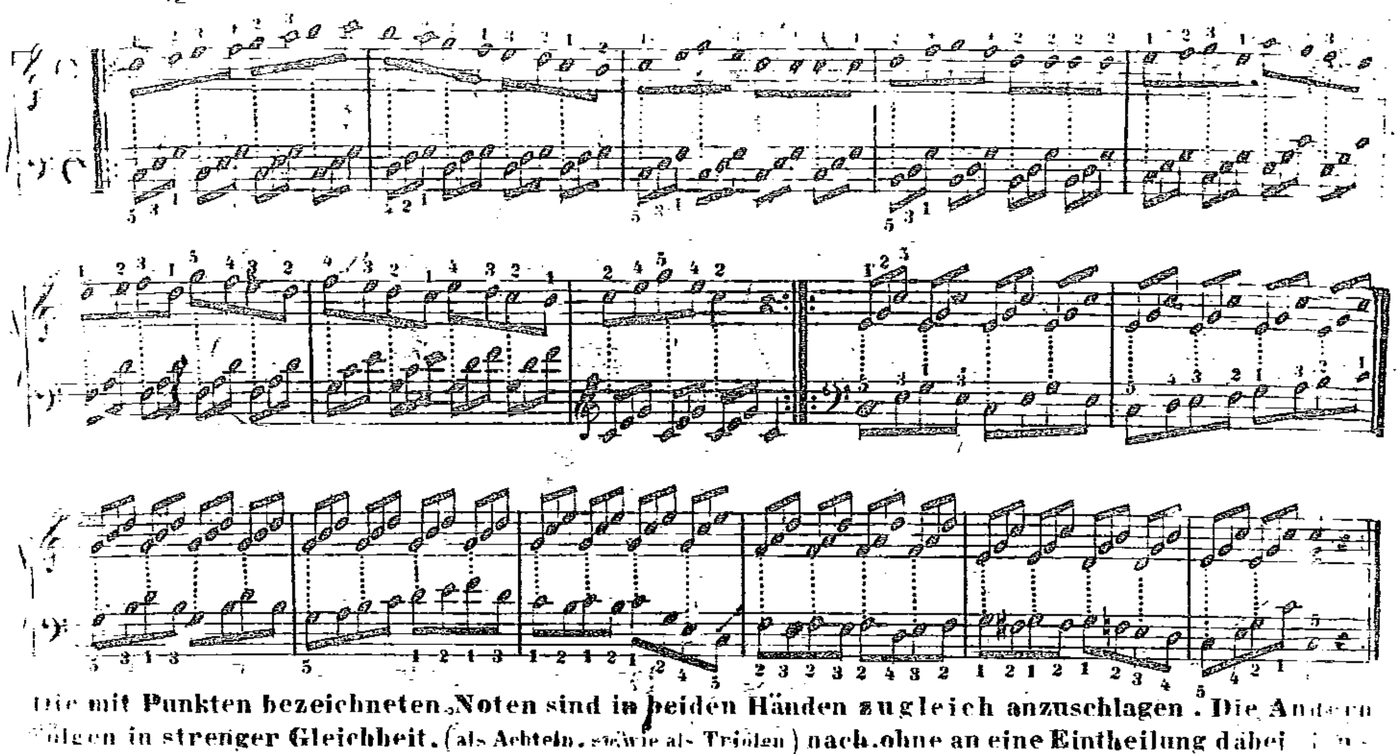
Das beste Mittel hiezu ist, wenn er jede Hand allein zuvor so oft nach einander durchübt, bis Finger und Gehör sich an die strenge Gleichheit dergestalt gewöhnen, dass er auch mit beiden Händen gar nicht anders spielen kann. Z.B.

(*) Bisweilen wird die ganze Note, sowohl in gestochenen wie in geschriebenen Musikalien in die Mitte des Takts gesetzt, anstatt am Anfange desselben. Der Spieler muss sich aber dadurch ja nicht irre machen lassen; denn die ganze Note wird auch in diesem Falle gleich zu Anfang des Takts angeschlagen. Z.B.



[illegible] muss hier im 1ten Takte das C (die ganze Note) in beiden Händen gleich mit dem ersten G in der rechten Hand und mit dem 1ten F in der linken Hand zusammen angeschlagen, und während den übrigen Vierteln fortgehalten werden. [illegible]

Allegro moderato.



Die mit Punkten bezeichneten Noten sind in beiden Händen zugleich anzuschlagen. Die Andern folgen in strenger Gleichheit. (als Achteln, sowie als Triolen) nach, ohne an eine Eintheilung dabei [illegible] ken zu wollen.

§ 17.

Dasselbe Mittel muss angewendet werden, wenn der Schüler 4 Noten auf Triolen einzutheilen hat. Zu dem Ende sind nachfolgende Uibungen sehr fleissig zu exerzieren.

Allegro.

§ 18.

Wenn der Anfänger zum erstenmal eine solche Stelle durchbuchstabieren muss, so ist ihm natürlicherweise eine willkührliche Eintheilung zu erlauben. Z. B.



Denn solche Stellen sind langsam weit schwerer, als geschwind vorzutragen. Sobald er aber die Noten und den Fingersatz richtig zu beachten weiss, muss sogleich auf die obenangezeigte Art verfahren werden. Denn diese Art von Eintheilung ist nur eine Gewohnheitssache, und es wäre eben so schwer als unnütz, sie dem Schüler durch eine Berechnung des Notenwerths und des Anschlagsbegreiflichmachen zu wollen.

Beispiele über die 11te Lection.

Allegro moderato.

Ex: 42.

ff

p

fz

Fine.

p dol:


Allegro
Ex: 43
f
Allegretto.
Ex: 44.



Anmerkung zu den Beispielen 46 und 47. Wenn auf gebundenen Noten der Fingersatz vorgezeichnet steht, so wird die gebundene Note doch nicht angeschlagen, sondern der Finger bleibt nur liegen.

Allegretto.

Nr. 15.

12te Lection.

Von den Taktarten.

§ 1.

Jedes Musikstück wird, wie der Schüler bereits weiss, in Takte abgetheilt, welche durch die, über beide Linien abwärts gehenden **Taktstriche** bezeichnet werden, und von denen jeder (er mag nun sehr viele oder sehr wenige Noten enthalten,) genau so lange dauern muss, wie der andere.

§ 2.

Jede grössere Anzahl Noten von gleichem Werthe lässt sich auf die 2. folgenden Arten abtheilen

a. Immer zu Vieren, z.B. — also in eine gerade Zahl.



b. Immer zu Dreien, z.B. — also in eine ungerade Zahl.

§ 3.

In der Musik gibt es gerade, ungerade, und zusammengesetzte Taktarten.

§ 4.

Gleich beim Anfange eines jeden Tonstückes wird unmittelbar nach den Schlüsseln und nach der Vorzeichnung das Taktzeichen gesetzt. Folgende Taktarten sind in der neueren Musik gebräuchlich und werden durch nachstehende Zeichen ausgedrückt.



§ 5.

Schon die Benennung zeigt deutlich an, wie viel Takttheile (Viertel oder Achteln) in jedem dieser Tak enthalten sind.

Nähere Erklärung aller Taktarten.

§ 6.

a.) Der ganze Takt. (C oder ¢). Er enthält 4 Vierteln, oder so viel Noten von jeder andern beliebigen Gattung, als genau den Werth von 4 Vierteln betragen. Eine ganze Note füllt ihn daher vollständig aus.

Beispiel im ganzen Takt.



b.) Der Zweiviertel Takt. (2/4.) Dieser Takt beträgt genau die Hälfte des ganzen Takts, und eine halbe Note füllt ihn vollständig aus.

Beispiel im 2/4 Takt



c.) Der Dreiviertel Takt, (3/4.) enthält 3 Vierteln, und um ihn durch eine Note auszufüllen, muss es eine Halbe mit einem Punkte sein.

Beispiel im 3/4 Takt.



d.) Der Dreiachtel Takt, (3/8) enthält nur 3 Achteln, und eine Viertel mit Punkt füllt ihn aus.

Beispiel im 3/8 Takt.

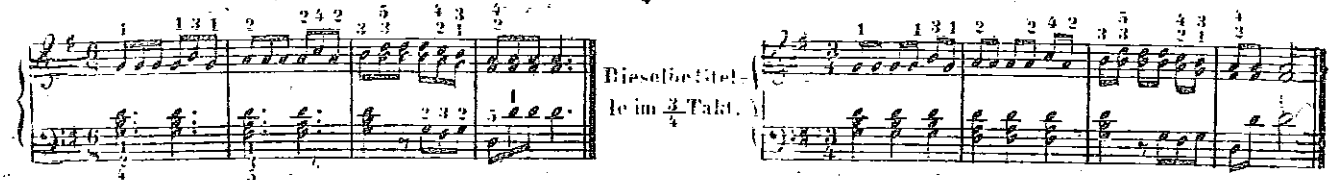
e.) Der Sechsachtel Takt, (6/8) enthält 6 Achteln, und eine halbe Note mit Punkt füllt ihn aus.

Beispiel im 6/8 Takt.



... sieht in den letzten Takten, dass überall, wo nur wenige kurz anzuschlagende Noten vorkommen, das Übrige ... Zeichen (Pausen) ausgefüllt ist, weil jeder Takt hier seine ... enthalten ...

*) Man darf diesen Takt nicht mit dem $\frac{3}{4}$ Takt verwechseln, obwohl beide 6 Achteln enthalten, und durch eine halbe Note mit Punkt ausgefüllt werden. Denn im $\frac{3}{4}$ Takt werden die Achteln in 3 Theile abgetheilt, nämlich: im $\frac{6}{8}$ Takt dagegen nur in 2 Theile, nämlich: so dass der $\frac{6}{8}$ Takt stets in zwei gleiche Hälften abgetheilt, und dadurch weit mehr dem $\frac{2}{4}$ Takt ähnlich wird, während der $\frac{3}{4}$ Takt stets in 3 gleiche Theile zerfällt. Z.B.



Man sieht, dass obwohl die rechte Hand in beiden Taktarten fast ganz dieselbe bleibt, dennoch der Unterschied durch die verschiedene Eintheilung so bedeutend wird, dass man einen ganz andern Gedanken zu hören glaubt.

f.) **Der Neunachtel Takt,** ($\frac{9}{8}$) **enthält neun Achteln, welche (zu dreien) in 3 Theile abgetheilt werden, wodurch er dem $\frac{3}{4}$ Takt ähnlich wird. Da es keine einzelne Note gibt, welche 9 Achteln enthält, so kann der einzelne Ton, welcher diesen Takt ganz ausfüllen soll, nur folgendermassen geschrieben werden:**

Beispiel im $\frac{9}{8}$ Takt.



g.) **Der Zwölfachtel Takt,** ($\frac{12}{8}$) **enthält 12 Achteln, welche in 4 gleiche Theile abgetheilt werden. Er wird durch eine ganze Note mit Punkt ausgefüllt, und ist für das Gehör dem $\frac{4}{4}$ Takt ähnlich.**

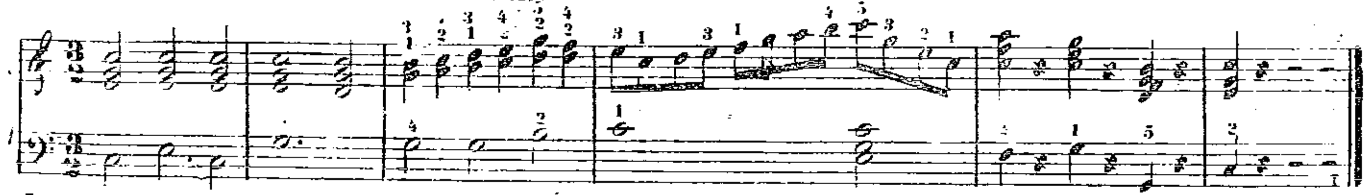
Beispiel im $\frac{12}{8}$ Takt.



§ 7.

Es gibt noch einige andere Taktarten, welche aber selten gebraucht werden. Diese sind:

a.) **Der $\frac{3}{2}$ Takt, welcher aus 3 halben Noten besteht, und im Grunde nur ein verdoppelter $\frac{3}{4}$ Takt, und in 3 Theile abtheilbar ist. Z.B:**



b.) **Der $\frac{6}{4}$ Takt. Ein verdoppelter $\frac{6}{8}$ Takt, und in 2 Theile abtheilbar, z.B:**



c.) **Und endlich der $\frac{2}{8}$ Takt, der genau die Hälfte des $\frac{2}{4}$ Takts beträgt.**

Zum Beispiel:



§ 8.

Das Zeichen des ganzen Takts wird bisweilen mit einem Querstriche versehen. (₵) Dann heisst er *Allabreve*, und bedeutet, dass man das ganze Tonstück noch einmal so schnell spielen soll, als sonst beim gewöhnlichen ganzen Takte (C) geschehen müsste.

§ 9.

Es ist zur Übung ungemein nützlich, wenn man den Schüler recht oft aus einzelnen Takten eines unbekannten Stückes die Taktart errathen lässt.

Beispiele über alle gebräuchlichen Taktarten.

Lento e maestoso.

Ex: 49.

Allegro.

Ex: 50.

Allegro

Ex: 51.

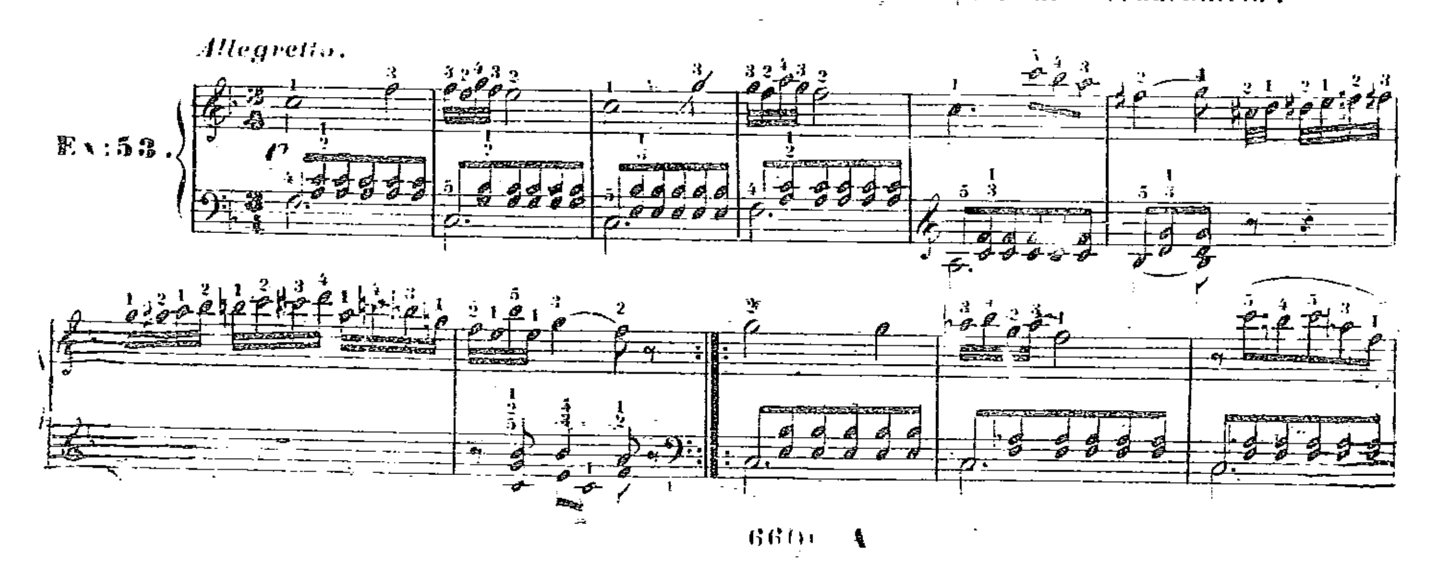
p cresc: f dim: p

Molto Allegro.

Ex: 52.

sf

Dieses Beispiel muss, (da der *Allabreve*-Takt vorgezeichnet ist,) so schnell gespielt werden, dass die Achteln so geschwind klingen, wie in dem frühern Beispiele die Sechzehnteln.




Allegro vivace.
Ex: 54.
p
Allegretto.
Ex: 55.
p


Allegro.
Ex: 56.
Andante.
Ex: 57.
Allegro.
Ex: 58.



(Allegretto.)

Ex:59.

Alterthümliche Taktart von 2 Ganzen oder 4 Halbenoten.

Lento.

Ex:60.

oder

Diese, in früherer Zeit gebräuchliche Taktart besteht, wie man sieht, aus 2 ganzen Takten. Um einen Takt mit einer Note auszufüllen, bedient man sich der Quadrat-Note:

13te Lection.

Von der genauen Haltung des Takts und des Tempo.

§ 1.

Unter **Takthalten** versteht man:

1tens Dass jede Note genau nach ihrem Werthe gehalten werde.

2tens Dass man die Noten richtig eintheile, und zu gehöriger Zeit anschlage.

3tens Dass jeder Takt genau so lange daure wie der andere.

4tens Endlich, dass man nirgends stottere, steckenbleibe und auf den Tasten willkührlich herum suche.

§ 2.

Unter *Tempohalten* versteht man hingegen, dass das Zeitmass, oder die Bewegung in welcher ein Tonstück angefangen würde, (sei dieses nun langsam oder schnell) durch die ganze Dauer des

Stücks streng beibehalten werde, und dass man folglich nicht etwa in einem langsam beginnenden Satz willkührlich schneller werde, und denselben gegen Ende übereile, oder auch, dass man nicht im Laufe eines schnellen Stückes zu schleppen anfange, und zuletzt langsamer schliesse, als man angefangen hat.

§ 3.

Um dem Schüler ein richtiges Takthalten anzugewöhnen, sind folgende Hülfsmittel anzuwenden:

a.) Sobald der Schüler ein Stückchen so weit gut zu lesen vermag, dass er nirgends stottert, oder falsch greift, muss der Lehrer den Takt in seinen kleinern Theilen, (in Vierteln, Achteln, und im langsamen *Tempo*, nöthigenfalls auch in Sechzehnteln) nicht nur laut zählen, sondern auch diese Takttheile mit einem kleinen Hölzchen *(Bleistift, Feder u. dergl.)* bestimmt und laut und fest anschlagen. Dieses Taktschlagen hat vor dem blossen Zählen den Vorzug der Bestimmtheit und Kürze, und zugleich den Vortheil, dass der Lehrer damit zugleich allen Veränderungen des Ausdrucks folgen, und dieselben leiten kann. Es ist demnach durch die ganze Zeit des Elementar-Unterrichts, bis zur höheren Ausbildung des Schülers anzuwenden.

b.) Für den Schüler ist in der ersten Zeit das eigene laute Zählen auch mit Vortheil anzuwenden; jedoch vorzüglich bei jenen Stellen, wo es viele lang auszuhaltende Noten oder Pausen gibt, Z. B. im $\frac{4}{4}$ Takt:

Mässig langsam. *(Andante.)*

wird gezählt 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

Mässig geschwind. *(Allegretto.)*

wird gezählt 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3

Langsam. *(Andante.)*

wird gezählt 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6

Wenn der $\frac{6}{8}$ Takt in schnellem Tempo gezählt wird, so theilt man ihn in 2 Theile, und zählt 1, 2, z. B.

Sehr geschwind. *(Molto Allegro.)*



Im $\frac{2}{4}$ Takt werden im schnellen Tempo 2 Vierteln, und im langsamen 4 Achteln gezählt.

Im sehr langsamen *Tempo* des $\frac{3}{4}$ Takts zählt man 6 Achteln.
Im *Allabreve - Takt* zählt man nur 2 Halbe im Takt.

Molto Allegro. (sehr geschwind.)

Bei diesem eigenen Zählen des Schülers ist der schwierigste Umstand, ihn anzugewöhnen, dass er auch richtig und gleichmässig zähle. Denn wenn das Zählen ungleich und unsicher ist, so kann es mehr schaden als nützen. Daher ist das Zählen und Taktschlagen des Lehrers stets das Beste.

c.) Sehr nützlich ist es, wenn der Schüler bisweilen mit seinem Lehrer vierhändige Stücke einstudiert, wobei er jedoch nicht allein stets die obere, sondern auch mitunter die tiefe Bass Stimme lernen muss. Wer die Gelegenheit hat, bisweilen, (jedoch erst später) Stücke mit Begleitung einer *Violine* (oder *Flöte*, etc) einzustudieren, gewinnt dadurch ebenfalls sehr an Taktfestigkeit.

d.) Der Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* (Taktmessers) gehört unter die zweckmässigsten Mittel zum richtigen Takthalten; später wird hierüber ausführlicher gesprochen werden.

e.) Endlich muss der Schüler selber Taktschlagen lernen, während ihm der Lehrer etwas Zweckmässiges vorspielt. Hierüber sind ihm zuvörderst folgende Regeln und Grundsätze wohl zu erklären.

Fortsetzung der 13ten Lection.

Über schwere und leichte Takttheile, und über das Taktschlagen.

§ 4.

Die Takttheile, (z.B. die Vierteln des ganzen Takts) werden in schwere (gute) und in leichte (schlechte) eingetheilt, und zwar aus folgenden Ursachen:

§ 5.

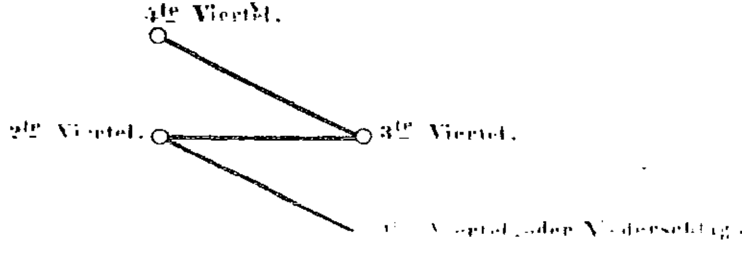
Obschon alle Vierteln eine gleiche Dauer haben, so legt doch das Gefühl und das musikalische Gehör auf die erste Viertel ein besonderes Gewicht, (*Accent* genannt,) daher ist dieses ein schwerer Takttheil, und heisst, (da man beim Taktgeben hiebei mit der Hand niederschlägt.) Niederschlag oder Niederstreich.

§ 6.

Die zweite Viertel, die dem Gehör minder gewichtig erscheint, ist dagegen leicht. Die dritte wieder schwer, und die vierte leicht. (Selbst beim lauten Zählen gleicher Zahlen gibt man oft unwillkührlich auf die erste und dritte Zahl den Nachdruck. Z. B. *Eins*, zwei, *drei*, vier, *eins*, zwei, *drei*, vier etc.)

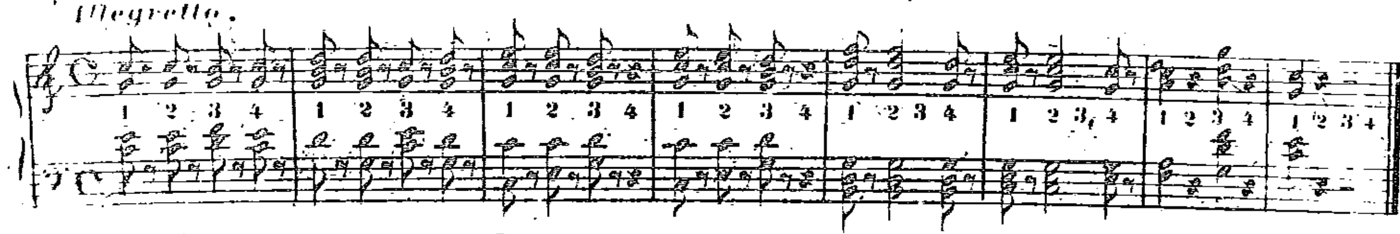
§ 7.

Beim Taktiren schlägt also die (rechte) Hand mit dem Anfang eines jeden Taktes auf einen festen Gegenstand nieder, und gibt dann durch scharfe, bestimmte, (ja nicht wellenförmig schaukelnde) Bewegungen die andern Takttheile an, indem sie beim zweiten Viertel links aufwärts, beim dritten Viertel gerade (*horizontal*) rechts, und beim vierten Viertel wieder aufwärts etwas links fährt, so wie folgende Figur zeigt.



Jede Handbewegung muss so berechnet sein, dass die Hand genau beim Anfange jeden Viertels auf dem durch O bezeichneten äussersten Punkte anlangt. Z. B.

Allegretto.



Dieses Taktiren der 4 Vierteln bleibt natürlicherweise dasselbe, wenn auch dieses Beispiel mit geschwinderen Noten von verschiedenem Werthe vermehrt wäre. Z. B.

Allegretto.



§. 9.

Diese Taktirung wird bei allen geraden Taktarten, ($\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, ₵) beobachtet, nur dass beim $\frac{2}{4}$, und beim *Allabreve*-Takt die Hand nach dem Niederstreich nur eine Bewegung aufwärts macht, weil da jeder Takt nur einen leichten Taktheil enthält.

§. 10.

Bei ungeraden Taktarten ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{2}$) ist der erste Takttheil schwer, die zwei andern aber leicht. Z: B: *Eins*, zwei, drei, *Eins*, zwei, drei; demnach macht die Hand bei *Eins* den Niederstreich und bei *zwei* und *drei* eine, immer etwas höhere Bewegung aufwärts, und zwar die dritte etwas links. Z. B.

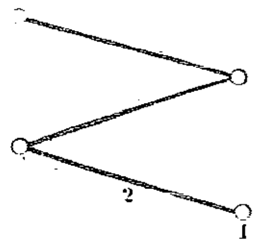
Allo moderato.

Allegretto.



§. 11.

Der $\frac{6}{8}$ Takt wird im langsamen Tempo wie der $\frac{4}{4}$ Takt mit der Hand taktirt, so dass deren zweite Bewegung auf 3, die 3te auf 4, und die 4te auf 6 kommt; nämlich:



folglich: *Eins, zwei, drei, vier*, fünf, *sechs*. Jst aber das Tempo sehr schnell, so taktirt man wie im $\frac{2}{4}$ Takt, so dass der Aufstreich auf 4 fällt.

§ 12.

Wenn ein Stück oder ein Takt in beiden Händen mit einer Pause anfängt, so muss der Schüler diese Pause in Gedanken zählen: z:B:



§ 13

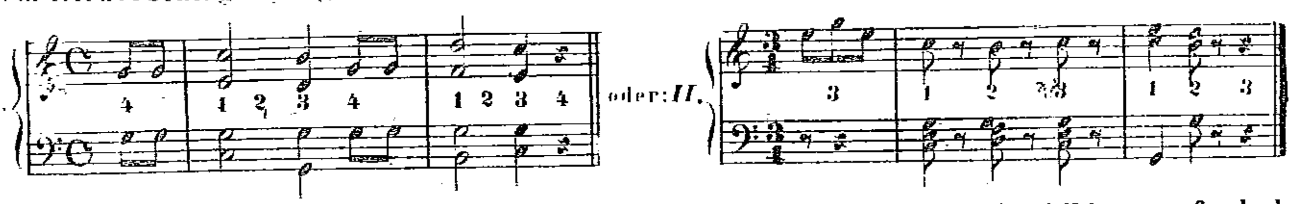
Bisweilen fängt ein Tonstück nicht mit dem vollständigen Takte an, sondern nur mit einem Theile desselben, den man den **Aufstreich** nennt, weil da beim Taktiren die Hand nicht mit dem Niederschlag anfangen darf. Z:B.

4 — 1 2 3 4 — 1 2 3 4 oder: *II.* 3 — 1 2 3 — 1 2 3

Im ersten Beispiel muss die Hand bei den 2 Achteln, welche den Aufstreich bilden, aufgehoben werden, indem man (beim lauten Zählen.) die Zahl *Vier* ausspricht. Denn die Hand darf ihren Niederstreich stets, (ohne alle Ausnahme) nur beim **Taktanfang** (Taktstreich) machen.
Im zweiten Beispiel sieht man an den untern Pausen, dass die obern 3 Achteln keine *Triolen* sind. Man lässt demnach die erste Achtel leer spielen, und macht den Aufstreich (mit der Zahl *drei*) erst auf dem *G*, (der zweiten Achtel). Wäre im Bass nur eine Viertelpause allein, so wären die obern Achteln *Triolen*, und der Aufstreich schon mit dem ersten *E* zu machen.

§ 14.

Bei Tonstücken mit Begleitung anderer Instrumente kommen bisweilen mehrere Takte zu pausiren vor, die man folgendermassen schreibt:



Man zählt da in Gedanken so viele **ganze** Takte, (jedoch von jener Taktart, in welcher das Stück componirt ist,) als das Zeichen und die darüber gesetzte Zahl angibt, und fällt dann genau im *Tempo* mit der nächstfolgenden ersten Note wieder ein.
Die ganze Pause dient zum Ausfüllen eines ganzen Takts in **jeder** Taktart.

Von den Haltungen.

§ 15.

Wenn über einer Note, (oder Pause) folgendes Zeichen steht: 𝄐, so wird diese Note, oder Pause, weit über ihren Werth ausgehalten, und zwar im langsamen *Tempo* durch die Dauer eines ganzen Takts, und im schnellen durch zwei, und auch mehrere Takte.

§ 16.

Während einer solchen **Haltung**, (die man auch *Fermate*, oder *Ruhezeichen* nennt), findet kein Taktiren Statt, und die Hand wird, wenn die Haltung auf den Niederstreich fällt, im Taktschlagen auf ihrem Anhaltspunkte, oder beim Aufstreich in der Luft ruhig gehalten. Z.B.



§ 17.

Die im 3ten Takte vorkommenden kleinen Sechzehntelnoten, werden *Verzierungsnoten* genannt.

§ 18.

Die Haltungen und Verzierungen, (welche bisweilen sehr lang sind, und sodann *Cadenzen* heissen,) sind die einzigen Fälle, wo man aus dem Zeitmass völlig heraustreten darf, und wo folglich eine Art von Willkühr Statt findet, über welche wir erst in der Folge sprechen werden.

Taktübungen.

§ 19.

Diese Taktübungen muss der Schüler durch mehrere Tage auf folgende verschiedene Arten exerzieren

1tens Indem der Schüler mit dem Lehrer zugleich laut zählt.
2tens Indem der Schüler allein laut zählt, während der Lehrer mit der Hand leise und nur sichtbar taktirt.
3tens Indem der Schüler gar nicht zählt, und nur der Lehrer taktirt. (Früher laut, später leise.)
4tens Indem weder taktirt noch gezählt wird.
5tens Endlich, indem der Lehrer selber diese Übungen vorspielt, während der Schüler laut zählt und zugleich mit der Hand taktirt.

§ 20.

Wer ein Mälzelsches *Metronom* besitzt, kann dabei das *Tempo* nach und nach in folgenden Nummern schlagen lassen: 𝅗𝅥 = 80, 84, 88, 92, 100, und so fort von Nummer zu Nummer bis 𝅗𝅥 = 144.





Im folgenden Beispiel ist das *Tempo* viel langsamer zu nehmen, nach dem *Metronom* ungefähr in den Nummern: 𝅗𝅥 = 80. 84. 88. 92. 96. bis 100.

II. Man zählt: Eins, zwei.

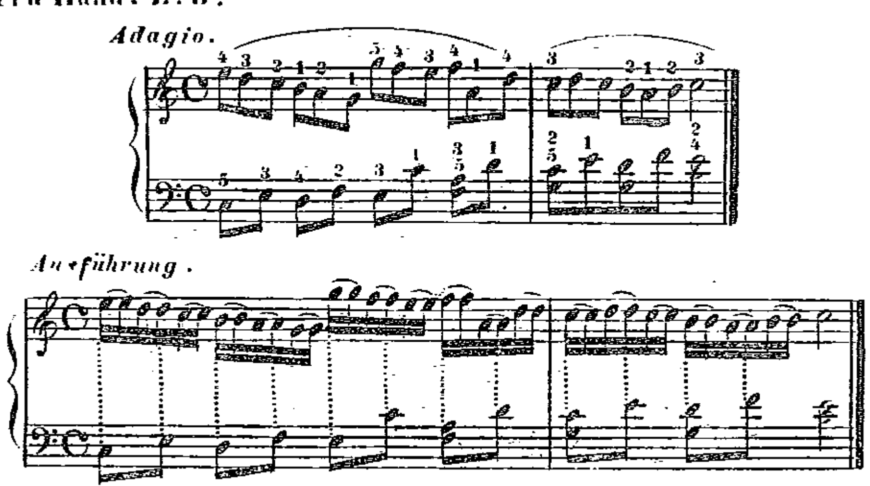
III. Man zählt: Eins, zwei, drei.

Und auf diese Art alle in der 11ten Lection befindlichen Aufgaben.

Anmerkung.

Wir haben bereits in der 11ten Lection gelehrt, wie der Schüler *Triolen* auf gleiche Noten eintheilen soll, und dass er eigentlich, ohne an strenge Eintheilung zu denken, dieselben im schnellen Zeitmass, nach vorhergehender Übung jeder einzelnen Hand, nur möglichst frei und unabhängig fortzuspielen habe.

Wenn aber *im langsamen Tempo* 3 Triolen auf 2 gleiche Noten einzutheilen sind, so muss die Genauigkeit dieser Eintheilung folgendermassen gesucht werden. Man theilt im Gedanken jede einzelne *Triolen* = Note in zwei gleiche Theile, folglich 3 *Triolen* in 6, um die Hälfte geschwindere Noten. Auf die 4te Note dieser in Gedanken vermehrten Noten kommt sodann die 2te Note der andern Hand. Z. B.



Demnach kommt die 2te gleiche Note stets auf die 2te Hälfte der mittleren *Triole*.

Wir fügen hier noch eine vierhändige Übung bei, welche den doppelten Zweck hat, dem Schüler die Verschiedenheit des Notenwerths recht einzuprägen, und zugleich als eine nützliche Fingerübung zu dienen. Die obere, für den Schüler bestimmte Stimme ist durchaus nur aus den folgenden fünf Noten gebildet:



und die hier vorgezeichneten 5 Finger gelten folglich überall, jeder nämlich auf seiner angewiesenen Taste. Die Bassbegleitung, welche für den Lehrer bestimmt ist, enthält nur die grösseren Taktheile: Vierteln und Achteln.

Der Schüler zählt überall 4 Vierteln, und zwar anfangs in einem mässig schnellen Zeitmasse. Bei der, später eintretenden langsameren Bewegung zählt er die Vierteln noch einmal so langsam als zuvor. Die beiden Hände müssen stets ruhig über ihren angewiesenen 5 Tasten gehalten werden. Später kann der Schüler auch bisweilen die untere Bassstimme, als eine vortheilhafte Taktübung durchspielen, während der Lehrer die Oberstimme übernimmt. Anfangs hat der Schüler laut zu zählen; später nur in Gedanken, während der Lehrer laut zählt. Zuletzt fällt alles Zählen weg. Wenn die Übung gut im Takt geht, dann sind auch die Vortragszeichen zu beobachten.


Allegro moderato.
Imo
IIdo
p
p


f
f


p
cresc:
p
cresc:
p
p



p Andante. (Noch einmal so langsam.)
p Andante. (Noch einmal so langsam.)
cresc:
cresc:





Coda wird ungefähr um den dritten Theil schneller gespielt, als das vorhergehende *Andan*

14te Lection.

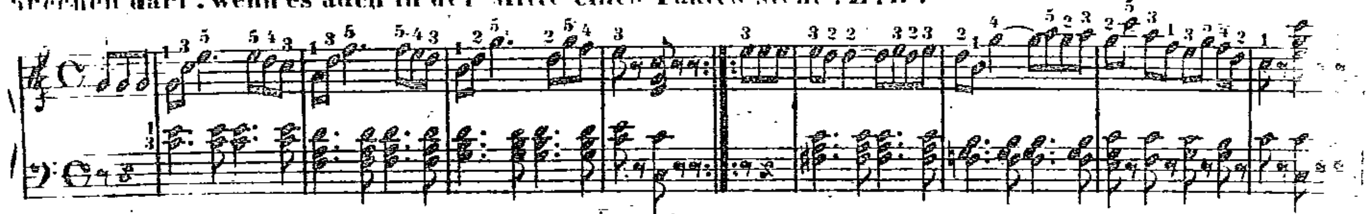
Von den Wiederhohlungs- Abkürzungs und andern in der Musik gebräuchlichen Zeichen.

§ 1.

Das Zeichen: :‖: welches der Schüler in den meisten Uibungs-Stückchen bemerkt haben wird heisst ein Wiederhohlungs- (*Repetitions*-)*Zeichen*, und bedeutet, wenn die mittleren Punkte sich wie oben, auf **beiden** Seiten befinden, dass man sowohl das Vorhergegangene, wie das Nachfolgende wiederhohlen muss. Sind die Punkte nur **links** :‖ so wiederhohlt man nur den ersten, schon einmal gespielten Theil; sind sie aber nur rechts; ‖: so wird nur der zweite nachfolgende Theil repetirt.

§ 2.

Es ist wohl zu merken, dass dieses *Repetitionszeichen* den Takt und das *Tempo* niemals unterbrechen darf, wenn es auch in der Mitte eines Taktes steht. Z. B.



Der Aufstreich besteht hier aus 3 Achteln, und der 4te Takt enthält bis zum *Repetitionszeichen* nur 5 Achteln, was zusammen einen vollen ganzen Takt ausmacht, welcher bei der Wiederhohlung eben so streng im *Tempo* zu spielen ist, wie alle übrigen Takte. Der 2te Theil ist eben so, denn in jeder *Composition* wird auch beim Wiederhohlungszeichen die Zahl der Noten oder Pausen so berechnet, dass sie mit dem Aufstreich (wenn einer da ist) stets einen vollen Takt bilden, so dass man beim Taktiren stets ununterbrochen fortzählen könne.

§ 3.

Wenn über den letzten Takten vor dem Repetitionszeichen ein (1ma), und hierauf über den nächstfolgenden Takten ein (2da) steht, so wird beim zweiten Durchspielen der ersten *Repetition* alles das übersprungen (ausgelassen), was unter diesem (1ma) eingeklammert befindlich ist, und sogleich auf (2da) übergegangen. Z. B.



Man sieht, dass der Aufstreich nicht mehr wiederhohlt wird, weil das erste *Repetitionszeichen* erst darnach kommt. Die zwei mit (1ma) überschriebenen Takte werden das Erstemal gespielt. Das Zweitemal überspringt man sie und geht sogleich auf (2da) über. Im 2ten Theile ist es eben so.

§ 4.

Um Raum und unnützes Schreiben zu sparen, hat man verschiedene Abkürzungszeichen erfunden, die der Schüler jetzt kennen lernen muss.

§ 5.

Wenn einige zusammengebundene Noten, z. B. folgende Notengruppe: oder: sich oft nach einander wiederhohlt, so setzt man für diese Wiederhohlungen jedesmal das Zeichen: ⁄ oder ⁄⁄ z. B.



Wenn ein voller Takt durch ein solches Zeichen (⁄) ganz ausgefüllt ist, so muss der ganze vorhergehende Takt wiederhohlt werden.

§ 6.

Wenn ein Ton oder *Accord* oft und in gleicher Schnelligkeit nacheinander angeschlagen werden soll, so kürzt man dieses folgendermassen ab.



§ 7.

Zusammen gebundene Halbenoten werden auf folgende Weise ausgeführt:



Wenn solche Noten dreimal gestrichen sind, so bedeuten sie natürlicherweise 32steln, u. s. f.

§ 8.

Wenn bei solchen mehrmal gestrichenen Noten das Wort (*tremol:*) steht, so müssen sie mit möglichster Schnelligkeit gespielt werden, so dass die einzelnen Töne gar nicht zu zählen sind, sondern dass das Ganze einen Wirbel bilde, der jedoch das vorgeschriebene Zeitmass ausfüllt. Z. B.



§ 9.

Bisweilen stehen am Ende eines Stückes die Worte: *Da Capo*, oder *dal Segno* § : Dieses bedeutet, dass da nicht der eigentliche Schluss des Stückes ist, sondern dass man wieder von Anfang, (oder von dem Zeichen §) anfangen, und so weit spielen müsse, bis wo das Wörtchen: *Fine* den eigentlichen Schluss anzeigt. Z. B.





Vom Arpeggiren.

§ 10.

Wenn *Accorde* und Doppeltöne mit folgenden Zeichen versehen sind:



so werden sie gebrochen (*arpeggirt*), das heisst, nach einander, stets von unten hinauf, angeschlagen, nämlich:



Wie man sieht, muss da die rechte Hand stets der linken nachfolgen, und niemals dürfen beide zugleich solche *Accorde* anschlagen. Diese arpeggirten Töne müssen aber sehr schnell einander nachfolgen, so dass der obere Ton und die Pause genau im Takte fortgehen.

§ 11.

Bestehen aber die also bezeichneten *Accorde* aus gehaltenen Noten, so müssen, jedoch mit demselben *Arpeggiren*, die Finger auf den Tasten liegen bleiben. Z. B.



Fortsetzung der 14ten Lection.

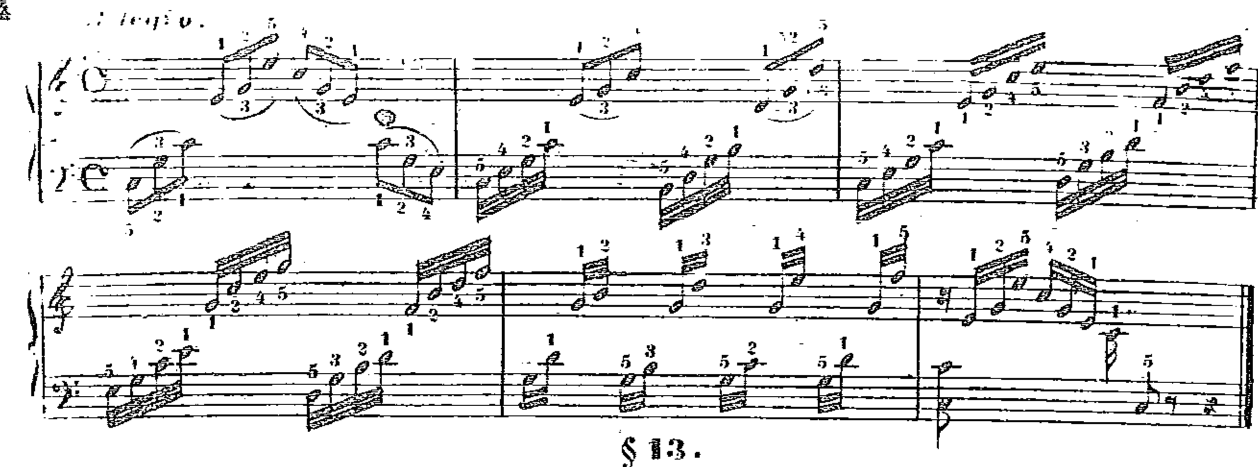
Besondere Regeln über die Eintheilung.

§ 12.

Wenn in beiden Händen gebrochene, jedoch mit nacheinander folgenden Noten geschriebene *Accorde* vorkommen, so werden bisweilen die dazu gehörigen Pausen nicht geschrieben, und der Spieler muss schon aus der Lage der Noten merken, dass sie nacheinander anzuschlagen sind. Z. B.

) Da hier das *Repetitionszeichen* von der doppelten Art ist, welche beiden Theilen gilt, so wird auch der [illegible] Theil (zusammen mit dem *da Capo*) ebenfalls wiederhohlt.

[illegible] lungen bedeuten hier, dass die kleinen Noten später als Halbe nur gehalten, und nicht mehr [illegible] werden dürfen



§ 13.

Wenn solche *Accorde* fest gehalten werden sollen, so bedient man sich, in langsamer Bewegung, folgender Schreibart:



In den ersten 2 Takten folgen die Töne als Vierteln, und in den 2 letzten als Achteln gleichmässig einander nach, und nur das feste Forthalten eines jeden Tons macht diese Schreibart nothwendig.

§ 14.

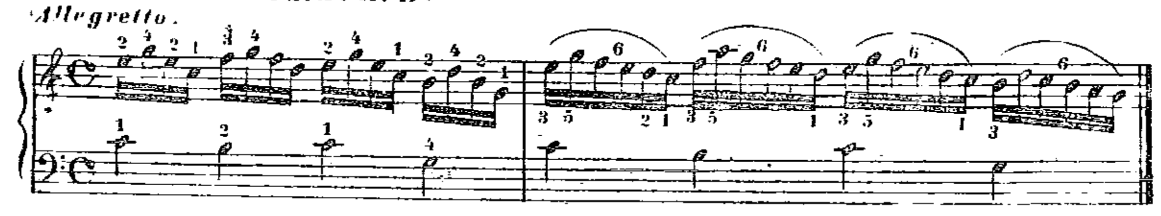
In geschwindern Noten schreibt man jedoch solche Stellen folgendermassen:



Die Bindungen gelten hier dem ganzen nachfolgenden *Accord*, welcher folglich gar nicht angeschlagen sondern nur gehalten werden muss.

§ 15.

So wie aus 2 Achteln 3 *Triolen* gemacht werden können, so können auch aus 4 Sechzehnteln 6 *Sextolen* gemacht werden. Z. B.



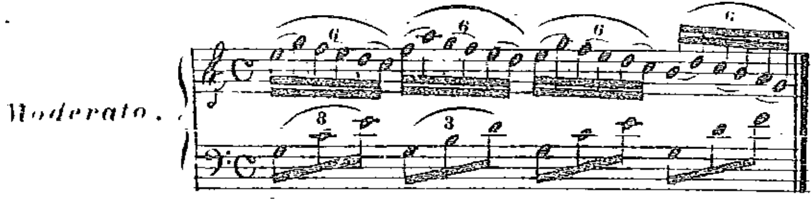
§ 16.

Wenn diese *Sextolen* auf gewöhnliche Achteln einzutheilen sind, so kommen natürlicherweise 3 auf Eine. Z. B.



§ 17.

Aber bisweilen werden sie auf Achteltriolen eingetheilt, und dann sind sie je zu zweien abzutheilen. Z. B.



§ 18.

Oft kommen ungleiche Notenzahlen vor, welche dann nach Verhältniss in die Taktheile hineingebracht werden müssen. Man schreibt gewöhnlich die Zahl der Noten darüber. Z. B.



Da hier 5 Noten auf eine Viertel kommen, so müssen sie etwas schneller als wirkliche Sechzehnteln, und etwas weniger schnell, als solche *Sextolen* gespielt werden.

§ 19.

Auch 7 Sechzehnteln können auf eine Viertel geschrieben werden. Z. B.



Diese müssen etwas schneller als *Sextolen*, und etwas weniger schnell als wirkliche 32stel vorgetragen werden, da die Dauer der Vierteln stets sich gleich bleibt.
Auch dieses findet bei allen andern Notengattungen Statt.

§ 20.

Wenn in einem geschwinden Lauf ungleiche Notenzahlen vorkommen, so darf der Unterschied der Notengattungen dem Gehör nicht durch Absonderung merkbar werden, sondern es muss alles möglichst gleich fortlaufen. Z. B.



Hier muss die Geschwindigkeit des Laufs nach und nach zunehmen, so dass das Ganze den Takt gehörig ausfüllt.

§ 21.

In der neueren Klaviermusik kommen sehr häufig, (meistens in der rechten Hand) willkührlich grössere Zahlen geschwinder Noten vor, welche auf langsamere gleiche in der andern Hand einzutheilen sind. Solche ungleiche Zahlen, z. B. 7 auf 2, 5 auf 4, 10 auf 3, u. s. w. einzutheilen, ohne steif, holprig und ungleich zu spielen, ist bedeutend schwierig, und der Schüler muss damit so lange verschont werden, bis er sich bereits eine geläufige Unabhängigkeit der Finger, und ein ziemlich schnelles Notenlesen erworben hat.

*) wird davon erst in dem dritten, vom Vortrage handelnden Theile dieses Lehrbuches ausführlich gesprochen werden, und hier mögen nur einige Beispiele einstweilen nachfolgen.



Diese, aus willkührlicher Notenzahl bestehenden Notengruppen sind in gleicher Geschwindigkeit dergestalt zu spielen, dass sie genau die Zeit ausfüllen, welche die Bass-Begleitung im *Tempo* beobachten muss.

Fortsetzung der 14ten Lection.

Vom Uiberschlagen und Ineinandergreifen der Hände.

§ 22.

Häufig kommen Stellen vor, wo die Hände übereinander geschlagen werden müssen, so dass z.B die linke Hand, über der rechten kreuzweise gehalten, höher spielt, oder umgekehrt, dass die rechte Hand, über der linken, den Bass greift.

§ 23.

Dieses geschieht, um Wirkungen hervorzubringen, welche auf die gewöhnliche Art nicht erreicht werden könnten.

§ 24.

In solchen Fällen muss stets diejenige Hand, welche den Sprung hat, über die andere, mehr

stehende gelegt werden, jedoch ohne dass die Hände einander berühren dürfen.

§ 25.

Man erkennt meistens schon aus der Schreibart solcher Stellen, wann dieses Überschlagen statt finden muss, weil da die gewöhnliche natürliche Lage der Hände stets unbequemer, oft gar nicht möglich wäre. Z.B.

Überschlagen der linken Hand über die Rechte.



Man sehe darauf, dass bei diesem Überschlagen die Achseln nicht unnatürlich verrenkt werden.

§ 26.

Oft schreibt man dabei auch jede Hand in ihrer eigenen Zeile. Z.B.

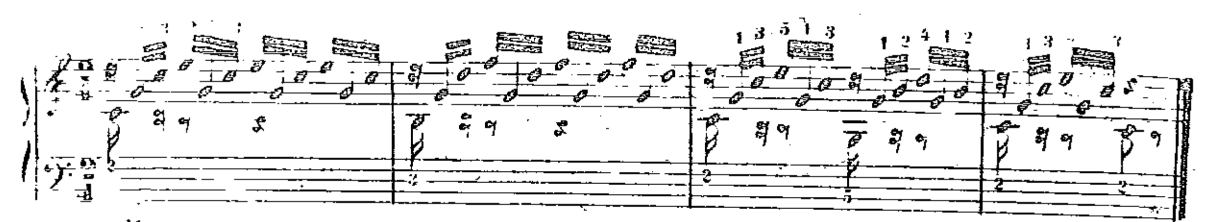
oder II.

§ 27.

Bisweilen werden bei geschwinden Noten die dazu gehörigen Pausen weggelassen, und der Spieler sieht an den herab- und hinaufgehenden Notenstrichen, dass die Ersteren mit der linken, und die Andern mit der rechten zu nehmen sind, so wie aus der Anzahl und Nacheinanderfolge derselben entnommen wird, ob sie als *Triolen*, oder *Sextolen*, oder als 16teln etc. gespielt werden sollen Z.B.



Hier muss jede einzelne Note, welche mit den zwei nachfolgenden Noten *Triolen* bildet, mit der linken Hand gespielt werden, welche über die rechte zu springen hat.
Man könnte diese Stelle auch auf folgende weit natürlichere und leichtere Art spielen, wo nur die unterste Note in jedem Takte mit der Linken angeschlagen wird.



Allein da das Überschlagen eine ganz andere Wirkung hervorbringt, so ist es nothwendig, und der *Compositeur* setzt es niemahls ohne gute Ursache.

§ 28.

Gleiches Abwechseln und Überschlagen der Hände findet bei folgenden Wechselnoten Statt.



Auch hier spielt die linke Hand alle Noten, deren Striche abwärts gehen, und springt beim Überschlagen über die Rechte, weil diese ruhiger bleiben kann.

§ 29.

Es versteht sich, dass bei solchen Stellen die Regeln der ruhigen Handhaltung nicht so genau beobachtet werden können. Allein auch da muss man jede überflüssige Bewegung vermeiden, und die überspringende Hand muss so leicht gehalten werden, dass niemals ein zu starkes Gewicht auf die Tasten falle, und dass man jeden Grad der Stärke, auch im schnellsten Tempo, stets in seiner Macht behalte.

§ 30.

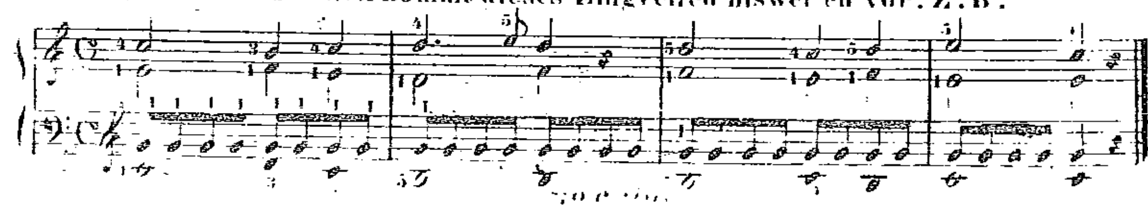
Dem Überschlagen ähnlich, ist das Eingreifen der Finger der einen Hand (meistens der Linken) in die Andere. Der Spieler hat nur darauf zu sehen, dass die eine Hand die Andere nicht hindernd berühre. Z.B.



Bei solchen Stellen muss jede Hand sich diejenige Haltung und Fingersetzung auswählen, welche ihr die bequemste ist, um dieselben deutlich auszuführen.

§ 31.

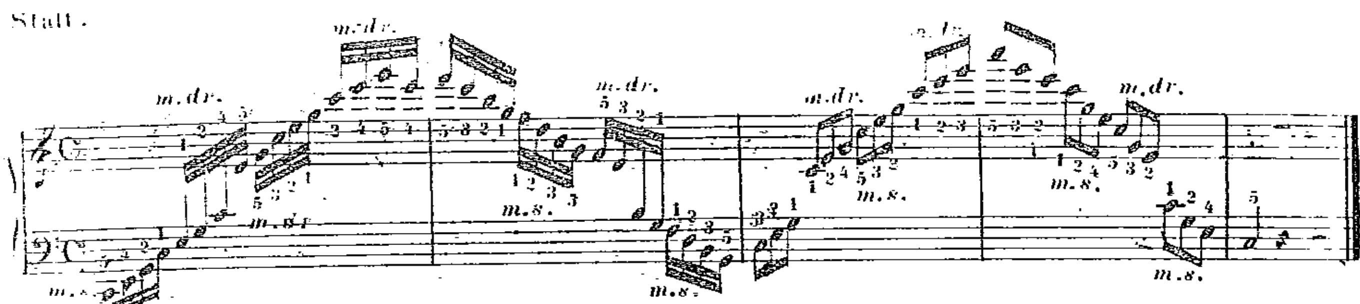
Auch in ruhigen Gesangstellen kommt dieses Eingreifen bisweilen vor. Z.B.



Hier muss der linke Daumen zwischen dem Daumen und zweiten Finger der rechten Hand gehalten werden.

§ 32

Bei gebrochenen Accord-Passagen findet dieses Überschlagen der Hände gleichfalls zuweilen Statt.



Hier muss eine Hand über die Andere geschlagen werden.

§ 33.

Das im letzten Beispiel angezeigte: *m:s:* bedeutet die linke Hand, (*man sinistra*). Das *m:dr:* bedeutet die rechte Hand, (*man dritta* oder *destra*).

Auf diese Art zeigt der Tonsetzer in zweifelhaften Fällen an, welche Hand eben spielen soll.

Uibungsstücke über die 14te Lection.

Allegro.

Ex: 61.

f *p* *cresc:* *f* *p* *cresc:* *f*


dol:
cresc:
8va
loco
dol:
cresc:
Andante espressivo.
Ex: 62.



cresc:
f
dim:
p
1ma
2da
loco
fp
f
cresc:


Rondo.
p
8va
Loco
dol:
cresc:
f
p
f
Cadenza.
Tempo
8va


cresc:
f
loco
8a
loco
f
Fine.
p
dol:
8a
loco
cresc:
p
1a
2a
cresc:
m.d.
m.
d.
m.s.
m.s.
m.d.
f
Da Capo
senza Repetitione
sin al Fine


Ex: 64.
p
1ª
2ª
cresc:
fp
loco
f
sf
Allegretto.
Ex: 65.
m. dr.
f


m.d.
cresc:
m.d.
m.d.
Allegro.
Ex: 66.
cresc:
m.d.
m.d.



NB. Im 2ten Theile dieses letzten Beispiels müssen im 3ten, 4ten, 7ten und 8ten Takte die Vierteln und Halben Noten in der linken Hand nach ihren vollen Werthe fest gehalten werden.

Von nun an kann der Lehrer schon eine grössere und mannigfaltigere Auswahl von Tonstücken treffen, welche der Schüler fleissig und genau studieren muss.

Anmerkung.

In diesem Zeitraume wird dem Schüler gelegenheitlich folgender kleine Begriff von der Benennung der *Intervallen* beigebracht:

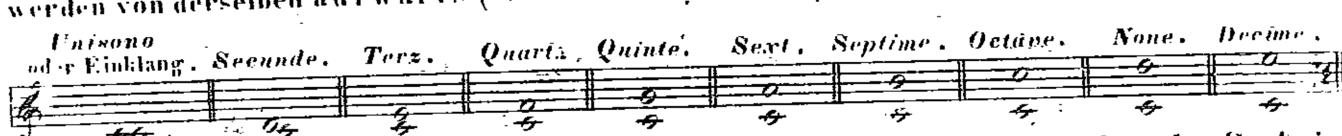
§ 1.

Der Schüler weiss bereits, dass zwei gleichnamige Tasten eine *Octave* genannt werden, wie z: B: *C* zu *C*, *F* zu *F*. — Aber auch kleinere Entfernungen von einer Taste zur Andern haben ebenfalls besondere Benennungen, welche, so wie das Wort *Octave*, aus dem lateinischen entlehnt sind.

§ 2.

Wenn man zwei Tasten zugleich anschlägt, so ist die tieferliegende stets eine Grundnote oder ein Grundton zu der höherliegenden, welche letztere ein *Intervall* (oder Zwischenraum) heisst, und nach der kleineren oder grösseren Entfernung von der Grundnote, folgendermassen benannt wird:

Wir nehmen zu folgendem Beispiel das *C* als Grundnote an, und die verschiedenen *Intervalle*, werden von derselben aufwärts (vom *Bass* zum *Violin*) berechnet.



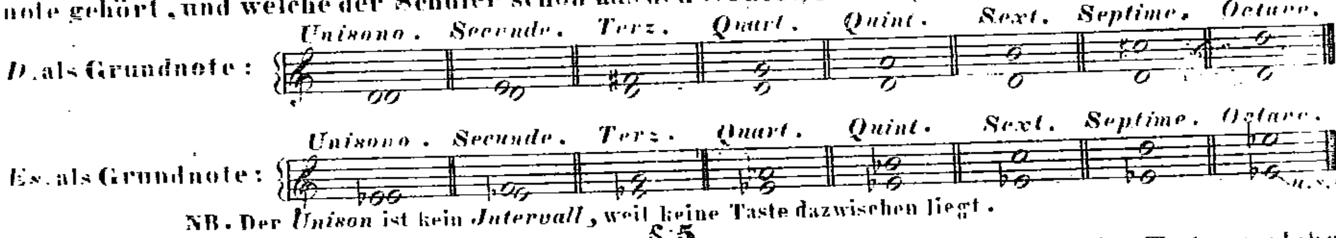
Man sieht, dass die zum *C* genommenen Tasten stets diejenigen sind, welche auch zu der *Scala* in dieser Tonart gehören.

§ 3.

Die zwei letzten *Intervalle* (*None* und *Decime*) sind eigentlich nur Wiederhohlungen der *Secunde*, und der *Terz*; weñ die rechte Hand noch weiter hinauf stiege, so gäbe es wieder nur *Quarten*, *Quinten*, *Sexten*, u.s.w.

§ 4.

Jede beliebige Ober= oder Unter-Taste die man anschlägt, kann die Grundnote einer solchen Reihe von *Intervallen* sein, wenn man diese letzteren aus der *Scala* hernimmt, welche zu dieser Grundnote gehört, und welche der Schüler schon aus den *Scalen*=Uibungen kennt.



NB. Der *Unison* ist kein *Intervall*, weil keine Taste dazwischen liegt.

§ 5.

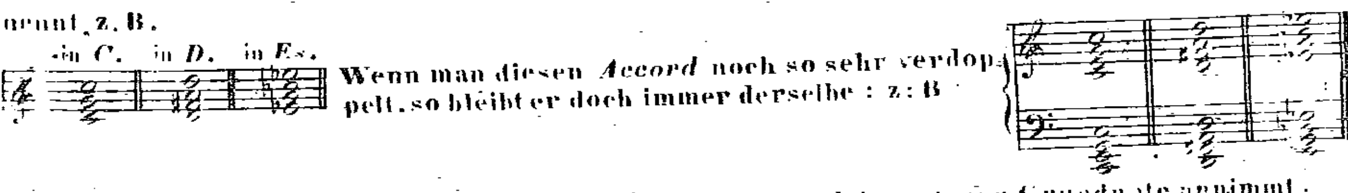
Wenn man eine *Secunde* anschlägt, so liegt zwischen diesen zwei Tasten nur eine Taste, welche überdiess gar nicht zu der Tonart und *Scala* gehört, z.B. C, *Cis*, D.

Wenn man eine *Terz* anschlägt, so bleibt eine, zur *Scala* gehörige Taste dazwischen, z.B. C, D, E. Bei der *Quarte* bleiben zwei solche Töne dazwischen, z.B. C, D, E, F, bei der *Quinte*, 3 solche Töne, C, D, E, F, G, und so fort immer um einen Ton mehr.

Daher entstanden auch die Benennungen.

§ 6.

Die *Terz*, die *Quint* und die *Octave* sind die am angenehmsten klingenden *Intervalle*, und wenn man sie zusammen anschlägt, so bilden sie einen *Accord*, welchen man den *vollkommenen Accord* nennt, z. B.



Wenn man diesen *Accord* noch so sehr verdoppelt, so bleibt er doch immer derselbe: z: B

Und so in allen Tonarten, und von jeder beliebigen Taste, welche man zur Grundnote annimmt.

15te Lection.

Vom Tempo (Zeitmass, Bewegung.)

§ 1.

Gleich beim Anfang eines jeden Tonstückes steht mit italienischen Worten vorgezeichnet, wie geschwind, oder wie langsam dasselbe vorzutragen sei.

§ 2.

Diese Vorzeichnung hat natürlicherweise Einfluss auf die einzelnen Noten und Takttheile, und so müssen z:B: die Vierteln und Achteln bei einer vorgeschriebenen langsamen Bewegung verhältnissmässig viel langsamer gespielt werden, als bei einer geschwinden.

Es gibt *Tempo's*, wo die Achteln so geschwind zu spielen sind, dass es gar nicht möglich wäre, eine noch schnellere Notengattung anzuwenden. Dagegen wieder Andere, wo selbst Zweiunddreissigsteln bedeutend langsam vorzutragen sind.

§ 3.

Hier ist das Verzeichniss der gebräuchlichsten, auf die Bewegung sich beziehenden italienischen Ausdrücke mit ihrer erklärenden Bedeutung:

Grave. Äusserst langsam und schwerfällig, ernst.
Largo. Breit und gedehnt. Ungefähr derselbe Grad von Langsamkeit wie **Grave**.
Larghetto. Etwas weniger langsam, doch sehr gedehnt.
Adagio. Sehr langsam, doch nicht schleppend.
Andante. Langsam gehend. (weniger langsam als Adagio.)
Andantino. Ziemlich langsam gehend.
Allegretto. Etwas lebhaft. Munter, doch nicht [illegible]
Allegro. Geschwind. Lebhaft. Rasch.
Presto. Sehr geschwind und lebhaft.
Prestissimo. So schnell wie möglich.

§ 4.

Diese Bezeichnungen der Bewegung werden noch durch folgende Beiwörter verstärkt, oder vermindert, oder deutlicher charakterisirt.

Molto. Sehr.
Meno. Weniger.
Più. Mehr.
Non troppo. Nicht zu sehr.
Assai. Sehr.
Quasi. Beinahe. Fast.
Moderato. Gemässigt.
Moderatissimo. Äusserst gemässigt.
Giusto. Mit Mass.
Un poco. Ein wenig. Etwas.
Non tanto. Nicht so sehr.
Commodo. Bequem, gemächlich.
Con Moto. Mit Bewegung.
Mosso. Rasch. Schnell.
Con brio. Mit Munterkeit.
Con fuoco. Mit Feuer. Aufgeweckt.
Vivace. Lebhaft. Mit Wärme.
Brillante. Glänzend. Hervorstehend. Auszeichnend.
Capriccioso. Mit Laune.
Agitato. Ängstlich bewegt.
Lento. Langsam.
Risoluto. Entschlossen. Mit kräftiger Bestimmtheit.
Vivacissimo. Äusserst lebhaft.
Furioso. Wild, Ungestümm.
Con spirito. Mit Geist. Bedeutend und wichtig.
Scherzando. Scherzend. Tändelnd. Leichtfertig.
Con bravura. Mit Kraft und Anstrengung. Die Schwierigkeiten mit Auszeichnung überwindend.
Piacevole. Vergnügt.
Mesto. Traurig.
Amabile. Lieblich.
Dolente. (*con dolore*) schmerzhaft. Mit Wehmuth.
Maestoso. Majestätisch. Grossartig. Erhaben.
Affettuoso. Leidenschaftlich. Rührend. Bewegt.
Cantabile. Singbar. Gesangvoll.
Tranquillo. (*quieto*) Ruhig.
Sostenuto. Zurückhaltend.
Mancando. Abnehmend, sich verlierend, *u: a: m:*

§ 5.

Man sieht, dass durch Hinzufügen dieser Beiwörter die verschiedenen Bewegungen des Tempo auf die mannigfachste, keine Zweifel zulassende Art vermehrt, vermindert, oder sonst näher bestimmt werden können, und dass es, von der langsamsten Bewegung bis zur schnellsten, unzählige Abstufungen gibt, welche auf jede Taktart anwendbar sind.

§ 6.

Manche dieser Beiwörter kommen auch häufig im Laufe des Stücks bei einzelnen Noten vor, z.B. *meno mosso*, (weniger bewegt) *Più Allegro*, (geschwinder) *Non tanto lento* (nicht so gar langsam).

§ 7.

Noch folgende, sich auf das *Tempo* beziehenden Bezeichnungen kommen oft bei einzelnen Stellen vor:

a piacere (o *ad libitum*). Nach Belieben. Das heisst, ausser dem Zeitmasse, folglich dem Gefühl, oft der Fantasie des Spielers überlassen bleibend.

a Tempo. Nach einer solchen willkührlichen Verzögerung wieder im vorgeschriebenen Zeitmasse fortspielend.

Tempo I^mo. Im vorgeschriebenen ersten Zeitmasse, nach einer mitten im Stücke vorgekommenen Änderung des *Tempo*.

accelerando. Sich immer mehr beeilend.

stringendo. Drängend, immer schneller.

sempre più mosso, (*più vivo. più di moto, più vivace. più presto, più stretto.*) Immer schneller, lebhafter, drängender, eilender.

Doppio movimento. Noch einmal so schnell als das Vorhergehende. Verdoppelte Bewegung.

L'istesso movimento. Dieselbe Bewegung. Dasselbe *Tempo*, das schon früher vorgezeichnet war.

§ 8.

Endlich sind noch folgende charakteristische *Tempo*-Bezeichnungen für ganze Tonstücke zu bemerken:

Alla Polacca. Das *Tempo* einer *Polonaise*. Gemässigtes, ruhiges *Allegretto*.
Tempo di Menuetto. Im Menuettenschritt.
Tempo di Valze. Im Walzertakt; rasch und lebhaft.
Tempo di Marcia, (*marciale*). Die mässige Bewegung eines militärischen Marsches, ein ruhiges *Allegro*.
Pastorale. Ländlich, hirtenmässig, ruhiges *Allegretto*.

§ 9.

Jedes Tonstück macht nur dann die gehörige Wirkung, wenn es in dem vom Autor vorgezeichneten *Tempo* vorgetragen wird, und oft kann eine nur sehr geringe Abweichung von demselben, (sei es nun in's geschwindere oder langsamere Zeitmass) den Sinn, die Schönheit und Verständlichkeit desselben verderben.

§ 10.

Allein von dem Anfänger kann natürlicherweise nicht gefordert werden, dass er jedes *Tempo* (besonders das *Allegro* und *Presto*) sogleich beobachte. Er muss durch eine geraume Zeit Alles langsam spielen, bis er die Noten richtig greifen und die Eintheilung genau beobachten lernt.

Dann erst wird das *Tempo* bei jedesmaligem Wiederhohlen nach und nach in so weit schneller genommen, als es die bis dahin überhaupt erlangte Geläufigkeit der Finger einstweilen möglich macht.

Fortsetzung der Fingerübungen.

Während sich der Schüler alle eben besprochenen Kenntnisse erwirbt, sind den früheren Übungen nach und nach die nachstehenden beizufügen.



*) Die ganze Note wird in jeder Übung so lange fest gehalten, als man jeden Takt wiederhohlt, und darf demnach nicht mehr angeschlagen werden.

16te Lection.

Von den Verzierungen und ihren Zeichen.

§ 1.

Unter **Verzierungen** versteht man gewisse kleine Zusätze, welche den einfachen Noten eines Gesangs beigefügt werden, um ihm neuen Reitz zu geben, wenn er ohne dieselben allzuleer und kahl erscheinen sollte.

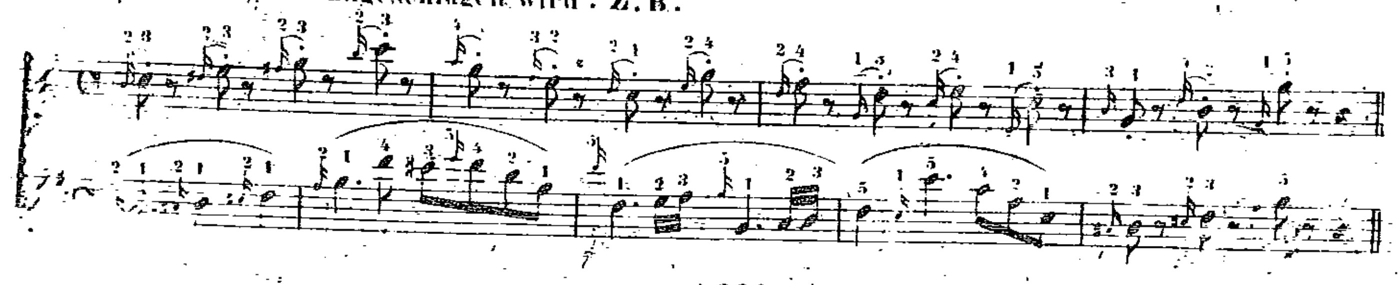
§ 2.

Solche Verzierungen werden entweder mit **kleinen Noten**, oder mit besonderen, über den Noten stehenden Zeichen angedeutet.

Von den mit Noten geschriebenen Verzierungen.

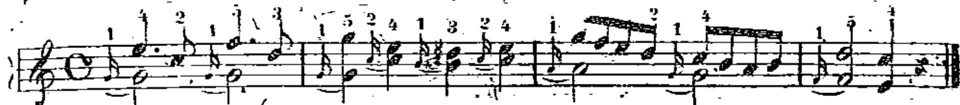
§ 3.

Die einfachste Verzierung besteht nur aus einer einzigen kleinen Note, welche der *Vorschlag* heisst. Dieser **Vorschlag** muss in der Regel stets so schnell gespielt werden, dass er der nachfolgenden Note gar nichts von ihrem Werthe benimmt; auch darf er durchaus nicht gehalten werden, sondern der Finger, welcher ihn zu spielen hat, muss in dem Augenblicke aufgehoben werden, wie die nachfolgende grosse Note angeschlagen wird. Z. B.



26600. A

Wenn der *Componist* die kleine Note halten lassen will, so muss er sie folgendermassen schreiben:



Auch in diesem Falle muss die obere Note dem Vorschlage schnell nachfolgen, während die untere zufolge der Bindung, gehalten wird.

§ 5.

Wenn ein solcher einfacher Vorschlag bei Accorden oder Doppelnoten steht, so gehört er nur der ihm zunächst liegenden Note an. Er wird daher mit allen übrigen **zugleich** angeschlagen, und nur die ihm nächstliegende folgt, jedoch auch sehr schnell nach. Z. B.



§ 6.

Eben so muss der Vorschlag mit den Begleitungsnoten der andern Hand **zugleich** angeschlagen werden. Z. B.



§ 7.

Der Schüler sieht aus allen diesen Beispielen, dass die kleine Note den Takt nicht im geringsten stören darf, da der Nachdruck, (*Accent*), den jede gewöhnliche Note nach ihrem Werthe erhalten muss, stets auf der grossen Note bleibt, als ob die vorhergehende kleine Note gar nicht da wäre.

§ 8.

Eine Ausnahme von diesen Regeln ist wohl zu merken: Wenn nämlich der Vorschlag bei folgender Notengruppe vorkommt:



so sind alle vier Noten in **gleicher** Geschwindigkeit vorzutragen, wie folgt:



§ 9.

Dieser Vorschlag hat übrigens noch eine andere Art von Ausführung, welche in älteren *Compositionen* häufig angewendet wurde, und daher vom Schüler wohl zu beachten ist, da auch jetzt noch manche Tonsetzer bisweilen davon Gebrauch machen.

§ 10.

Es wird nämlich angenommen, dass die kleine Note als ein zum Gesang gehöriger **Vorhalt** anzusehen sei, welchen man, (zum Unterschied von dem kurzen Vorschlage) den **langen** oder *accentuirten* Vorschlag nannte.

§ 11

In diesem Falle gilt die kleine Note die Hälffe von dem Werthe der nachfolgenden grossen, und benimmt folglich der Letzteren die eine Hälfte ihrer Haltung.

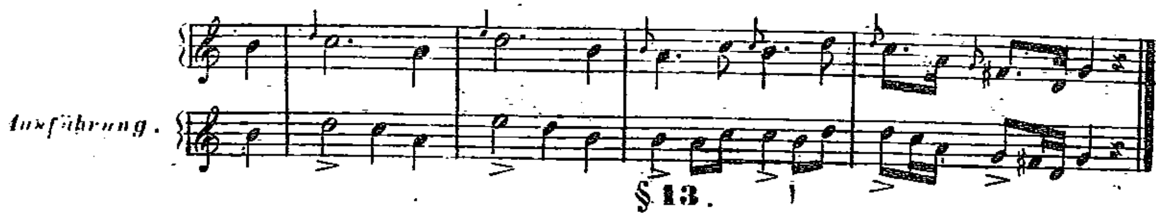
Ein solcher Vorschlag erscheint, (genau geschrieben) als eine kleinere Halbe, Viertel, oder Achtelnote. Z. B.



Der *Accent* fällt hier also auf den Vorschlag selber, während er bei kurzen Vorschlägen auf die nachfolgende Note fallen muss.

§ 12.

Wenn ein solcher langer Vorschlag bei einer Note mit Punkt steht, (die also dreitheilig ist,) so nimt er ihr zwei Theile ihres Werths. Z. B.



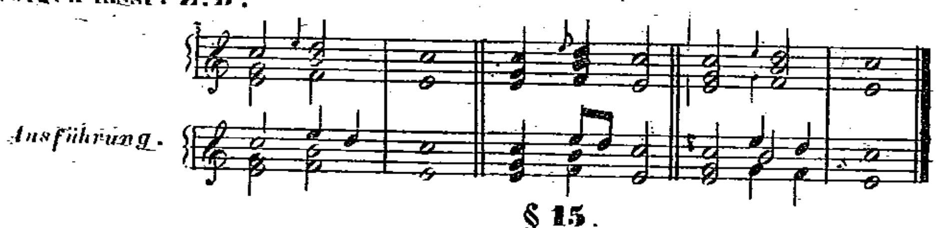
§ 13.

Steht er bei Noten mit 2 Punkten, so erhält er den Werth der Note selber, welche dann erst mit ihrem ersten Punkte anzuschlagen ist. Z. B.



§ 14.

Bei Doppelnoten und *Accorden* verfährt man mit diesem langen Vorschlag eben so wie mit dem schnellen, indem man ihn mit allen übrigen Noten zugleich anschlägt, und nur die ihm nächststehende nachfolgen lässt. Z. B.



§ 15.

Übrigens werden jetzt solche Stellen meistens mit wirklichen grossen Noten ausgeschrieben, und da dieses viel bestimmter und bequemer ist, so dürfte dieser, (aus der alten Gesangsmusik entnommene) lange Vorschlag in der Folge mit Recht aus der *Fortepiano-Musik* völlig verschwinden.

Der kurze Vorschlag bleibt aber stets brauchbar.

§ 16.

Alle übrigen, aus mehreren kleinen Noten bestehenden Vorschläge, werden stets so schnell gespielt, dass sie weder der nachfolgenden Note etwas von der Zeit ihres Anschlags und ihrer Dauer wegnehmen, noch dass sie den Takt und die Eintheilung auf irgend eine Weise stören dürfen. Z. B.





Fortsetzung der 16ten Lection.

Von den, durch besondere Zeichen ausgedrückten Verzierungen.

§ 17.

In der früheren Musik gab es ziemlich viele Verzierungszeichen. Aber da manche Verzierungen als veraltet, gar nicht mehr gebraucht, andere dagegen weit bequemer und bestimmter mit wirklichen Noten geschrieben werden können, so sind jetzt nur noch folgende im Gebrauch:

a.) Der *Pralltriller* (oder *Schneller*). Sein Zeichen ist (~~).
b.) Der *Mordent*. Sein Zeichen ist (∾).
c.) Der *Triller*. Sein Zeichen ist (*tr*~~).

§ 18.

Der *Pralltriller* besteht aus zwei Tönen, die der geschriebenen Note beigefügt werden, so dass diese zweimal angeschlagen wird, aber zwischen diesem doppelten Anschlag noch eine höhere, in der *Scala* zunächst liegende Note hinzukommt. Z.B.



Die zwei kleine Noten werden äusserst schnell gespielt, und der *Accent* fällt auf die dritte grossgeschriebene Note.

§ 19.

Die höhere Note des *Pralltrillers* muss stets in der Tonleiter derjenigen Tonart genommen werden, in welcher die Stelle eben vorkommt, und wenn der Tonsetzer ein Versetzungszeichen über den *Pralltriller* setzt, so gilt es stets dieser oberen Note. Z.B.



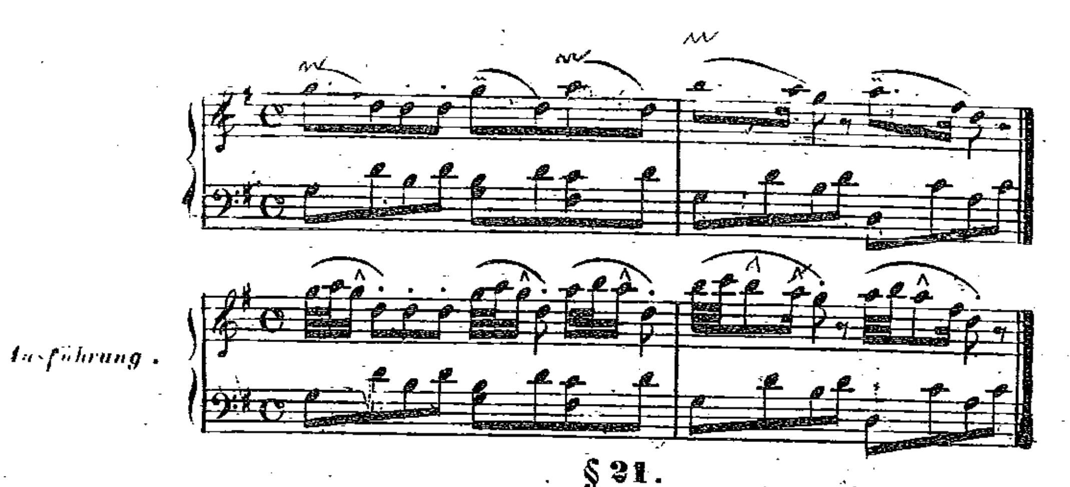
§ 20.

Wenn der *Pralltriller* über den Doppelnoten steht, so wird seine erste kleine Note mit der unteren zugleich angeschlagen, die andern kommen sehr schnell nach. Z.B.



... so wird er auf die Begleitungsnoten des Basses eingetheilt. Z.B.

... im 7ten, 8ten und 11ten Takte vorkommenden längeren Läufe müssen, obwohl sie sehr schnell gehen, doch etwas ... (noch während dem Zählen der 2ten Taktviertel) angefangen werden, weil die nächste grosse Note genau auf den dritten Taktheil fallen muss.



§ 21.

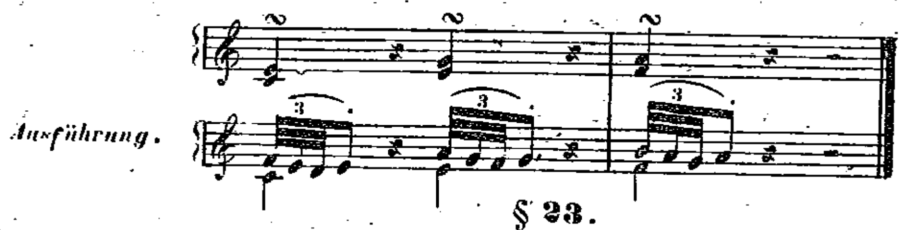
Der *Mordent* (auch *Doppelschlag* genannt) ist dreifach: denn er kann aus 3, aus 4, und aus Noten bestehen.

§ 22.

Der einfache *Mordent* fängt um eine Stufe höher an, als die geschriebene Grundnote, hierauf folgen 2 Noten in der *Scala* abwärts, worauf die geschriebene Note nachfolgt. Z.B.



Die 3 kleinen Noten sind äusserst schnell zu spielen, und der *Accent* fällt auf die geschriebene Grundnote. Die Eintheilung bei Doppeltönen und mit dem Basse ist wie bei den Pralltrillern. Z.B.



§ 23.

Der *doppelte Mordent* fängt mit der Grundnote selber an, welcher dann alle übrigen Noten des einfachen Mordents nachfolgen. Diese Anfangsnote wird gemeiniglich klein geschrieben dazugesetzt. Z.B.



Alle übrigen Regeln wie beim einfachen Mordent.

§ 24.

Der *dreifache Mordent* fängt um eine Stufe tiefer an als der doppelte, worauf alles wie bei diesem nachfolgt.



Alle übrigen Regeln bleiben dieselben.

§ 25.

Ein Versetzungszeichen über dem *Mordent* gilt seiner obersten, unter ihm aber der untern Note. Z.B:



§ 26.

Diese *Mordente* werden auf zwei verschiedene Arten angewendet, nämlich 1tes als Vorschlag 2tens als Nachschlag oder als Verbindungsmittel zwischen zwei Noten.

§ 27.

Wenn der *Mordent* gerade über einer Note steht, so wird er, als Vorschlag, auf die Art ausgeführt, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, und zwar stets der Einfache.

§ 28.

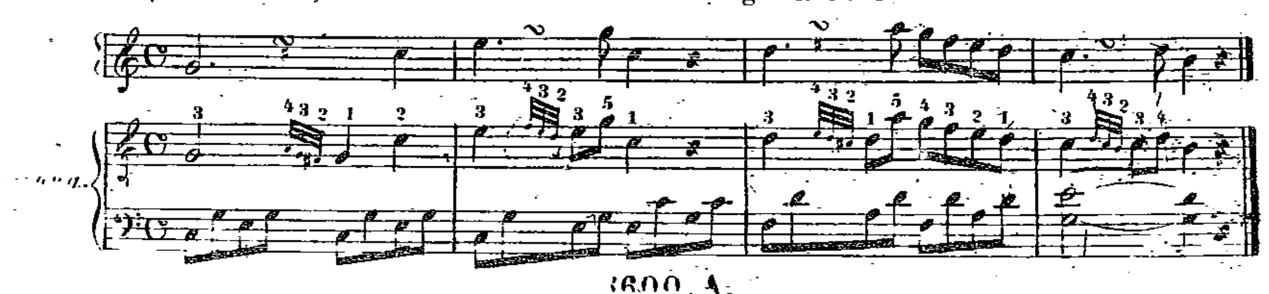
Wenn aber der *Mordent* sich zwischen zwei Noten befindet, so gilt er zwar auch der, ihm vorangehenden Note, wird aber so spät als möglich, nämlich kurz vor der nächstfolgenden Note angeschlagen. Jn dem Falle ist meistens der doppelte anwendbar.



Die letzte Note des Mordents muss hier stets die Grundnote sein, denn er darf mit keiner andern schliessen. Wenn dieses Beispiel langsam gespielt wird, so kommen die vier kleinen Noten erst nach der vierten Achtel. Wenn aber das *Tempo* schnell ist, so muss man trachten, dieselben auf die vierte Achtel zu bringen. Auf jeden Fall sind die kleinen Noten alle gleich geschwind vorzutragen, und man darf auf keiner von denselben stehen bleiben.

§ 29.

Wenn der Mordent über einem Punkte steht, welchem eine schnellere, aber zum vorigen Takttheil gehörige Note nachfolgt, so wird der Mordent kurz vor dem Punkte angebracht, so, dass die letzte Note des Mordents genau mit dem Punkte zugleich eintritt, hierauf durch die ganze Dauer des Punktes gehalten wird, bis die nächste Note nachzufolgen hat. Z. B.



§ 30.

Wenn bei der Note zwei Punkte stehen, so schliesst der Mordent, wie zuvor, auf dem ersten Punkte, und seine letzte Note bleibt nur um so viel länger liegen. Z.B.



§ 31.

Wenn der Mordent als Verbindungsmittel gebraucht wird, so darf er nie mit seiner Grundnote anfangen, (weil sie schon früher angeschlagen worden ist;) dagegen muss er stets mit ihr schliessen. Er fängt demnach mit der obern **Hilfsnote** an. Jn sehr langsamen *Tempo* kann er auch, (als dreifacher Mordent,) mit der untern Hilfsnote anfangen.

Uibungsstücke für die Verzierungen.

Allegretto.

Ex: 68.

p 8ª loco cresc. *ff*

Allegro.

Ex: 69.

1ª 2ª


Marcia. Allegro non troppo.
Nº 70.
f
ff
loco
Fine.
Trio.
p dol:
Marcia D. C.apo.



(*) Wenn über einer Note doppelter Fingersatz steht, wie hier: [Notenbeispiel] so wird die Taste mit dem ersten Finger (nämlich hier mit dem 3ten) angeschlagen, und der 2te Finger löst den früheren dergestalt ab, dass die Taste immer fest fortgehalten wird.


cresc:
loco
f
fz p
Allegro.
Ex: 72.
p
cresc:
f
p
loco
f
p
f
Allegro.
Ex: 73.
loco

12te Lection.

Vom Triller.

§ 1.

Der Triller ist eine der schönsten und gebräuchlichsten Verzierungen in der Musik, und der vollkommene Vortrag desselben macht jedem Spieler besondere Ehre.

§ 2.

Sein Zeichen ist: (*tr.* oder *tr~*) über der Note, und er besteht aus zweien, nebeneinander liegenden halben oder ganzen Tönen, — (nämlich aus der geschriebenen **Grundnote**, und dem in der Tonleiter höher liegenden ganzen oder halben Nebenton, welcher der **Hilfston** oder die **Hilfsnote** heisst.)

Diese beiden Töne werden abwechselnd, möglichst schnell und gleich nacheinander so lange angeschlagen, als der Werth der Grundnote dauert. Z.B.

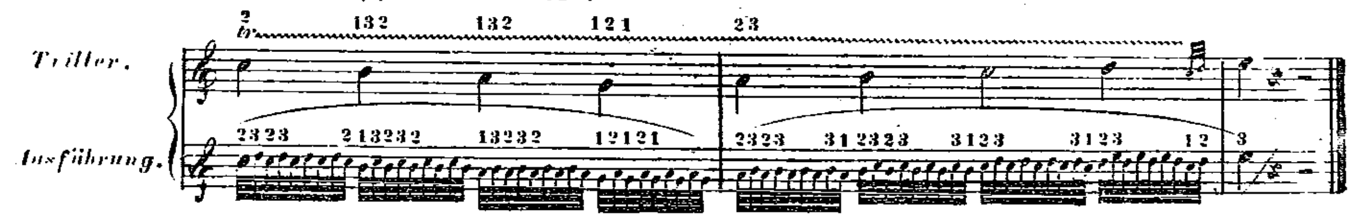


§ 3.

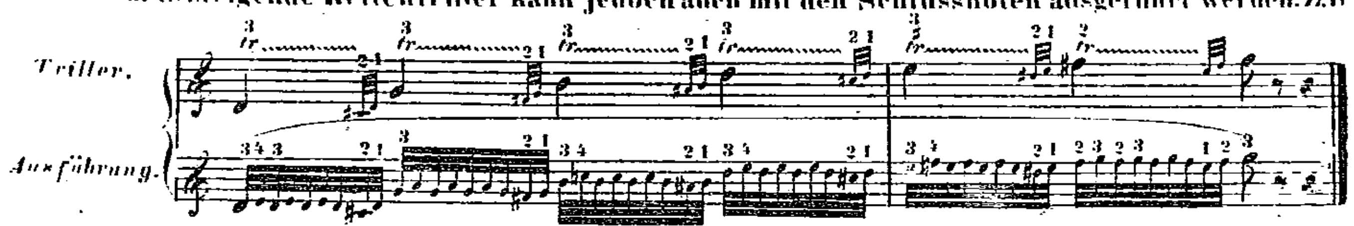
Die zwei kleinen Schlussnoten hängen mit dem Triller in **gleicher Geschwindigkeit** zusammen und der tiefsten von beiden muss stets die Grundnote, (**niemals die Hilfsnote**) vorangehen.

Obschon man diese Schlussnoten gewöhnlich dazu schreibt, so müssen sie auch da hinzugefügt werden, wo dieses nicht der Fall ist.

Nur wenn mehrere Triller gebunden nacheinander folgen, (welche man Kettentriller nennt) werden die zwei Schlussnoten weggelassen. Z.B.



Der aufwärts steigende Kettentriller kann jedoch auch mit den Schlussnoten ausgeführt werden. Z.B

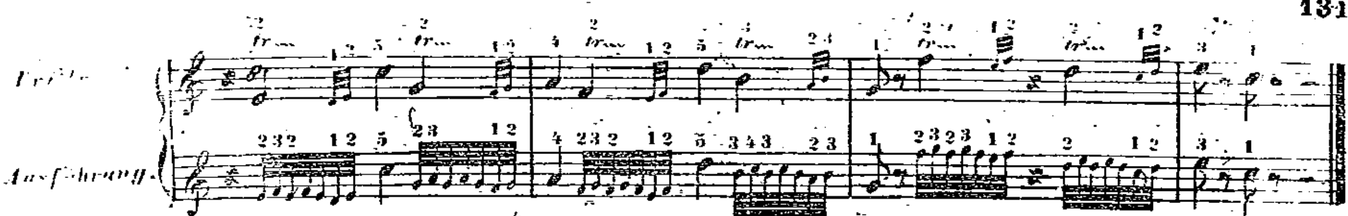


Anmerkung. Obschon hier die Ausführung überall mit einer bestimmten Anzahl von Noten ausgedrückt ist, so ist der Schüler keineswegs an diese Anzahl gebunden, sondern es hängt vom *Tempo* und folglich von der Dauer jeder Grundnote ab, aus wie vielen einzelnen Tönen der Triller jedesmal bestehen soll, wenn er nur schnell, gleich und deutlich ist.

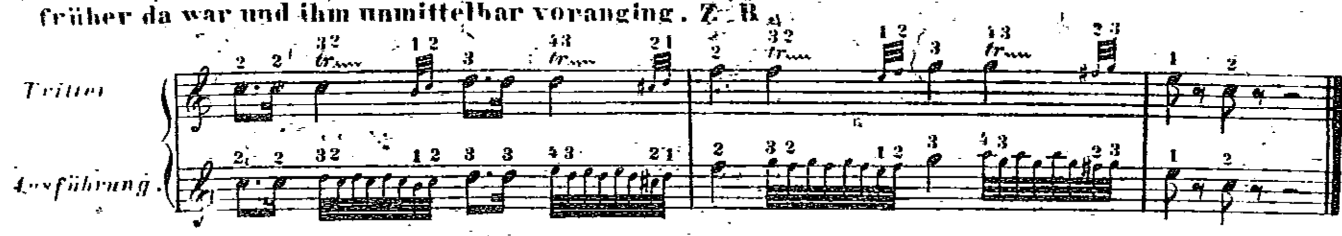
§ 4.

Der Triller kann auf drei Arten anfangen, nämlich:

a.) **Mit der Grundnote.** Dieses geschieht, wenn dem Triller früher entweder gar nichts, oder eine andere Note voranging, welche von seiner Grundnote verschieden, und also auf einer andern Taste zu nehmen ist. Z.B.



b.) **Mit der Hilfsnote.** Dieses muss jedesmal geschehen, wenn die Grundnote des Trillers schon früher da war und ihm unmittelbar voranging. Z. B.



c.) **Mit der untern Schlussnote,** nämlich:



Dieses kann man sich bisweilen erlauben, wenn der Triller ziemlich lang ist, und man ihm dadurch einen besonderen Nachdruck geben will.

Wenn übrigens der Tonsetzer durch eine vorangehende kleine Note ausdrücklich anzeigt, von welcher Gattung der Anfang sein soll, so muss man ihm, wie immer, gehorchen.

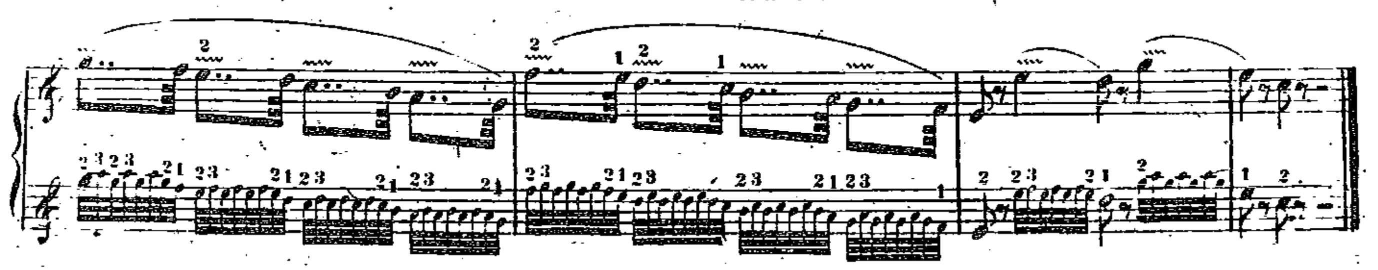
§ 5.

Die Hilfsnote muss stets in der vorgeschriebenen Tonart des Stückes, oder der eben vorkommenden Stelle genommen werden, und demnach ein **halber** oder ein **ganzer Ton** sein, je nachdem es die Tonleiter der Tonart eben bestimmt. Willkührliche Aenderungen hierin, muss der Tonsetzer über dem Triller durch ♯, ♭, ♮, oder durch kleine Anfangsnoten anzeigen Z. B.



§ 6.

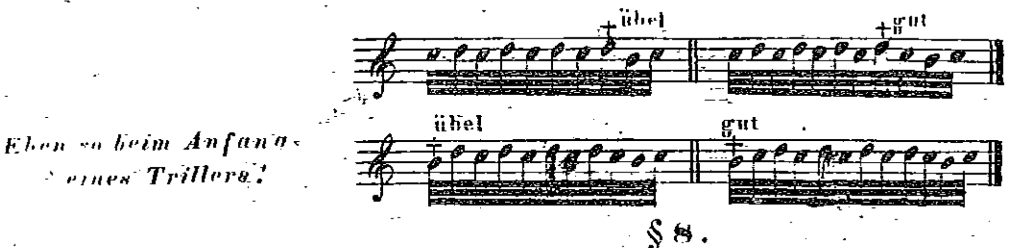
Manche Tonsetzer bedienen sich des einfacheren Zeichens der **getrillerten Note**, (~~) wenn sie anzeigen wollen, dass der Triller keinen Schluss haben dürfe. Z. B.



In den zwei ersten Takten dürfte auf keinen Fall ein Schluss angebracht werden, weil die nächstfolgende Note schnell und **abwärts gehend** ist, und folglich selber schon den Schluss bildet. Diese Note muss mit dem Triller in gleicher Geschwindigkeit forteilen.

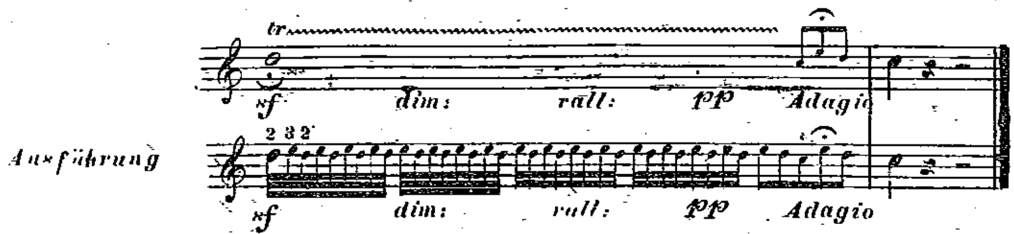
§ 7.

Dem untern Schlusstone muss stets der Grundton vorangehen. Es wäre sehr gefehlt, wenn man den Schlusston gleich nach dem Hilfstone nehmen wollte. Z. B.



§ 8.

Die Geschwindigkeit des Trillers ist unbegrenzt, vorausgesetzt, dass er deutlich und gleich ausgeführt wird. Doch muss er bisweilen immer langsamer werden, und gleichsam dahinsterben. Z. B.



Dieses Abnehmen muss in einem wohlberechneten gleichen Masse geschehen.

Fortsetzung der 17ten Lection.

Die Triller mit beiden Händen und die Doppeltriller.

§ 9.

Wenn Triller in beiden Händen zugleich zu spielen sind, so muss die Anfangsnote in jeder Hand dieselbe sein; der Triller muss in beiden Händen mit ganz gleicher Geschwindigkeit gehen, und daher Note auf Note kommen, so dass stets die beiden Grundnoten zusammen, und die beiden Hilfnoten zusammen angeschlagen werden.

Es macht eine sehr hässliche Wirkung, wenn da die geringste Ungleichheit Statt findet.

Ausführung.

§ 10.

Eben so gleich müssen die Kettentriller so wie die rallentirten Haltungen vorgetragen werden. Z. B.

dim: rall:

Ausführung. dim: rall:

Man sieht, dass hier überall die Anzahl der Noten in beiden Händen ganz gleich ist. Eine Einzige zuviel, würde eine Verwirrung und Disharmonie verursachen.

§ 11.

Wenn dem Triller in derselben Hand einzelne gehaltene Noten beigefügt sind so werden sie während dem Triller, nach ihrem Werthe fest gehalten Z.B.



Die gehaltene Note wird stets mit der Grundnote des Trillers zugleich angeschlagen.

§ 12.

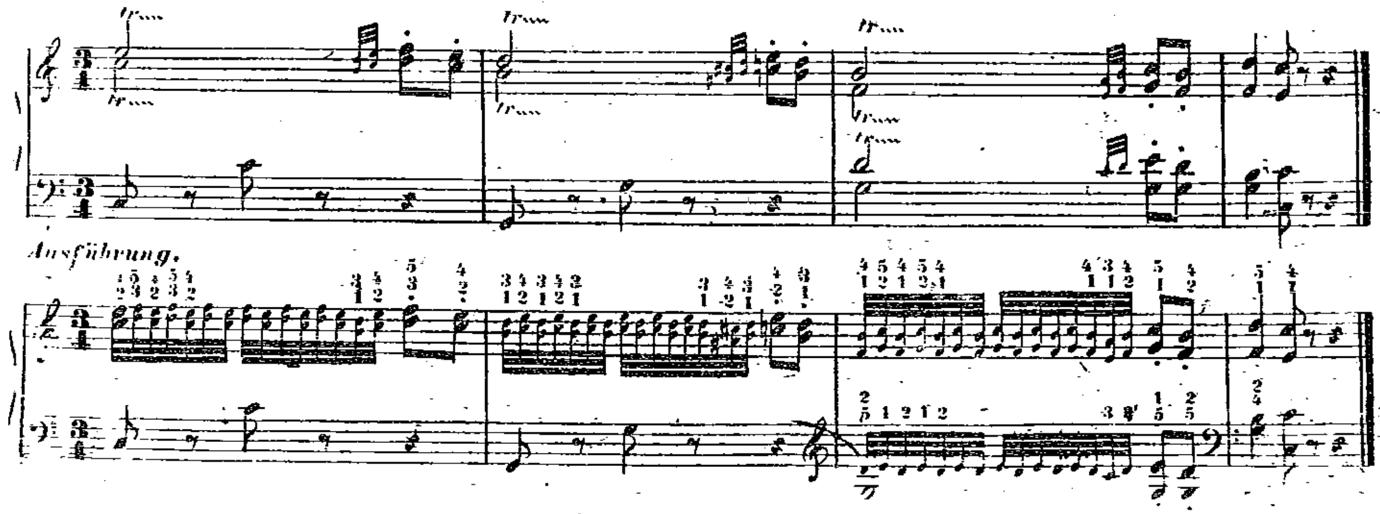
Trillersprünge, die schnell auf einander folgen, werden als getrillerte Noten ohne Schluss ausgeführt, und jeder muss mit der Grundnote sowohl anfangen, wie schliessen. Z.B.



Der Sprung muss äusserst schnell geschehen, damit zwischen den Trillern keine Unterbrechung bemerkbar sei.

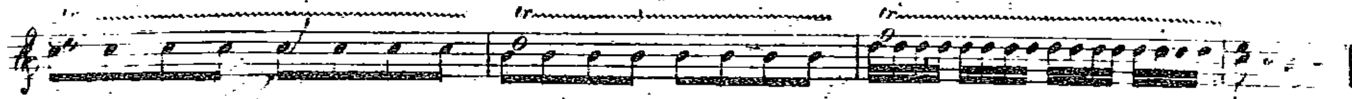
§ 13.

Doppeltriller für eine Hand unterliegen denselben Regeln wie die Einfachen. Z.B.

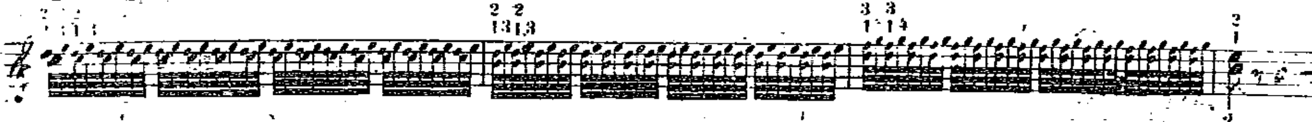


§ 14.

Bisweilen erscheint der Triller mit unterlegten Achteln oder Sechzehnteln verbunden. Z.B.



Wenn diese Achteln oder Sechzehnteln stets nur eine Taste bezeichnen, so wird das Ganze wie folgt vorgetragen:



Denn das Ganze ist hier nur ein erleichterter Doppeltriller. Man schlägt demnach die untere Note jedesmal mit der **Grundnote** (niemals mit der Hilfsnote) des Trillers zugleich an, und zwar so oft als diese Grundnote im Triller selber vorkommt, ohne sich an die vorgeschriebene Anzahl zu binden.

§ 15.

Ein Gleiches geschieht, wenn dem Triller Doppelnoten unterlegt sind. Z.B.



§ 16.

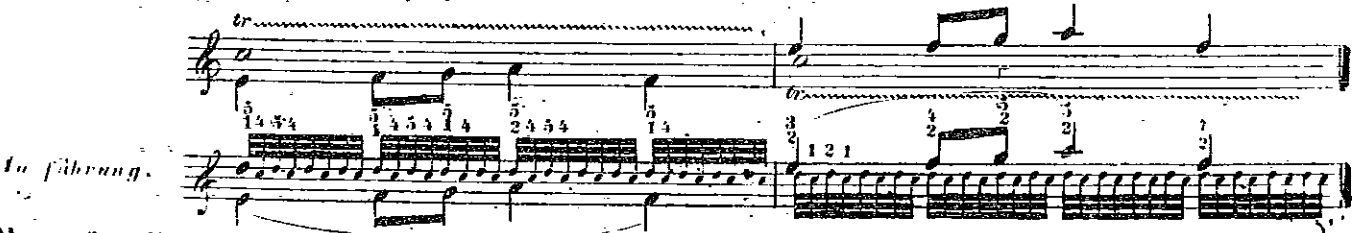
Wenn aber solche Noten **über** dem Triller stehen, so sind sie jedesmal mit der **Hilfsnote** zusammen anschlagen. Z.B.



In der linken Hand ist alles dieses eben so.

§ 17.

Bisweilen wird dem Triller ein Gesang in derselben Hand, entweder tiefer oder höher beigefügt. Diese Gesangsnoten müssen, (wenn sie nicht zu schnell sind,) mit der **Hilfsnote** des Trillers zusammen angeschlagen werden. Z.B.



Wenn aber diese Gesangsnoten schwer zu spannen sind, so schlägt man sie **allein** an, indem man da die Hilfsnote weglässt. Dann muss aber nach dieser Gesangsnote stets die **Grundnote** des Trillers nachfolgen. Z.B.



Man sieht hier, dass jeder Zwischentriller mit der Grundnote sowohl anfangen als enden muss. Das Gegentheil wäre sehr falsch. Z. B.

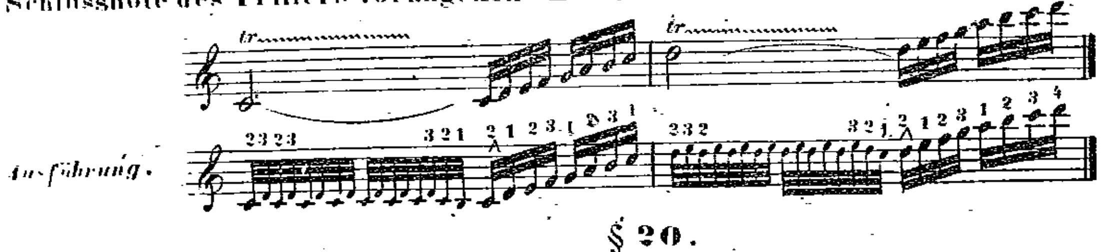


§ 19.

Wenn nach einem Triller seine Grundnote gebunden und von kurzem Werthe nachfolgt und hier auf die nächsten Noten abwärts gehen, so wird die gebundene Note streng im Takte angeschlagen, und zwar mit einigem Nachdruck, und ohne Trillerschluss. Z. B.



Wenn aber nach dieser gebundenen Note die folgenden aufwärts gehen, so muss derselben die untere Schlussnote des Trillers vorangehen. Z. B.



§ 20.

Man findet bisweilen den Triller in der Mitte zwischen Doppelnoten. In dem Falle werden die Doppelnoten mit der Grundnote des Trillers zugleich angeschlagen. Z. B.



Die erleichterte Stelle macht im schnellen Tempo eben so gute Wirkung, wie die schwerere. Nur müssen die Doppelnoten überall fest angeschlagen und gehalten werden.

§ 21.

Die folgende Stelle, hat eine besondere Ausführung nöthig.



§ 22.

Der Schüler muss den Trillern eine sehr aufmerksame und häufige Übung widmen. Beide Hände müssen eben so oft zusammen, als jede Hand insbesondere, die Triller auf allen Unter- und Obertasten in allen Graden der Geschwindigkeit, und abwechselnd mit allen Fingern exerzieren, wozu einstweilen folgende Übungen dienen mögen:



Später auch so die Doppeltriller



Die Haltung der Finger bei allen Trillern muss die bekannte, regelmässig gebogene sein, und kein Finger darf höher gehoben werden, als der Andere.

Uibungsstücke über die Triller. (*)

Andante.

Ex: 74.

p *f* *dim:* *loco* *p*

Anmerkung. Der Finger, welcher über einer Trillernote steht, gilt stets der Grundnote des Trillers.


Andante.
Ex. 75.
loco
Andantino.
Ex: 76.
dim:
cresc:



A moderato.
Ex: 77.
cresc:
loco
Andante.
Ex: 78.



*) Man sehe die Regeln im § 19.
**) Man sehe die Regeln im § 18.

1ste Lection.

Über den Vortrag, Ausdruck, und die dafür angenommenen Zeichen.

Vorläufige Bemerkungen.

§ 1.

Eine jede Taste kann mehr oder minder stark oder schwach angeschlagen werden.

§ 2.

Eine jede Taste kann entweder kurz abgestossen, oder mehr oder weniger lange gehalten werden.

§ 3.

Das fest gesetzte Zeitmass kann bisweilen bei einzelnen Stellen verzögert, oder auch beschleunigt werden.

§ 4.

Aus der genauen, zusammenwirkenden Beobachtung dieser drei Hauptregeln besteht das, was man Vortrag und schönes Spiel nennt.

Von dem *Forte* und *Piano*.

§ 5.

Wenn man ein Tonstück stets so eintönig fortspielen würde, wie man etwa das Einmaleins aufsagt, so würde es durchaus keine Wirkung machen, selbst wenn die *Composition* an sich noch so schön wäre.

§ 6.

Allein auch die blosse Abwechslung von Stark und Schwach wäre nicht hinreichend, da jedes von Beiden so viele Grade und Abstufungen hat, in welchen man die Tasten anschlagen kann, dass man jede Taste vom leisesten, kaum hörbaren Ertönen, durch immer sich vermehrende Kraft des Anschlags bis zur höchsten Stärke des Tons, deren das *Fortepiano* fähig ist, steigern, und anschwellen lassen kann.

§ 7.

Für alle diese Grade der Stärke und Schwäche sind in der Musik folgende italienischen Ausdrücke gewählt worden, deren Bedeutung der Schüler genau würdigen, und von nun an streng beobachten lernen muss.

ff: (*fortissimo*) sehr stark.
f: (*forte*) stark.
mf: (*mezzo forte*) halb stark, mittelmässig stark.
p: (*piano*) schwach.
pp: (*pianissimo*) sehr schwach.
pf: (*poco forte*) wenig stark.
sf: fz: sfz: (*sforzato*) scharf angeschlagen. (bezieht sich meistens nur auf einzelne Noten.)
fp: (*forte e piano*) einen Ton stark, alle übrigen schwach.

cresc: (*crescendo*) mit zunehmender Stärke, wachsend, anschwellend.
dim: oder *dimin:* (*diminuendo*) mit abnehmender Stärke.
decresc: (*decrescendo*) ebenfalls abnehmend.
dol: (*dolce*) sanft.
dolciss: (*dolcissimo*) sehr sanft.
delicatamente, mit Zartheit.
energico, mit Kraft.
marcato. Jede einzelne Note mit besonderem Nachdruck.

§ 8.

Jedes dieser Zeichen steht (meistens in seiner Abkürzung) zwischen beiden Zeilen des Notenplans, und gilt in der Regel beiden Händen zugleich.

Seine Bedeutung fängt von der Note an, unter welcher es steht, und gilt so lange, bis wieder ein neues Zeichen eintritt. Z. B.



Dies wird der erste Takt stark, der zweite schwach angeschlagen. Der 3te Takt und die halbe Note des 4ten Takts sehr stark. Von den Achteln dieses Takts angefangen alles sanft, bis im 7ten Takt die 4 ersten Achteln etwas an Stärke wachsen müssen, worauf das *e* und *g* in beiden Händen stark angeschlagen wird, dem aber alles Übrige bis zur *Repetition piano* nachfolgt. Der 9te Takt fängt *piano* an, muss aber sogleich anzuschwellen beginnen und dieses durch zwei Takte immer zunehmend fortsetzen, bis beim Anfang des 11ten Takts das wirkliche *Forte* eintritt, welches aber sogleich wieder abzunehmen anfängt, bis zum Anfang des 13ten Takts, wo das *piano* aber auch wieder in ein durch zwei Takte dauerndes *crescendo* übergeht, worauf die *sf:* im vorletzten Takt ein besonderes Herausheben der 1ten und 3ten Taktviertel anzeigen, welchem der letzte Takt kräftig nachfolgt.

§ 9.

Um auf einzelne Töne besonderen Nachdruck zu legen, bedient man sich auch der Zeichen > oder Λ welche man unter oder über die Note setzt. Z. B:



Da diese ganze Stelle *piano* zu spielen ist, so erhalten die mit > oder Λ bezeichneten Noten einen kleinen Nachdruck, der ungefähr dem *mf:* nahe kommen kann, aber noch kein *sf:* sein darf. Wenn die Stelle *forte* zu spielen wäre, so müsste der Nachdruck natürlicherweise stärker sein.

§ 10.

Das *crescendo* wird auch durch das sich öffnende Zeichen <, so wie das *diminuendo* durch das sich schliessende Zeichen > ausgedrückt. Z. B.



§ 11.

So wie das leiseste *Pianissimo* doch immer deutlich und verständlich sein muss, so darf auch im Gegentheil selbst das *Fortissimo* niemals in ein übertriebenes Schlagen ausarten, wodurch der Ton widerlich oder wohl gar das Instrument verstimmt und verdorben würde. Der gute Spieler schlägt nie so stark, dass das *Clavier* darunter leide.

Das *Forte* muss durch einen stärkeren Druck, aber nie durch einen Schlag hervorgebracht werden, und daher auf die Ruhe der Hand und des Armes nie störend einwirken.

Von dem *Legato* und *Staccato*.

§ 12.

Wenn man eine angeschlagene Taste forthält, so tönt sie, während die Schwingung der Saiten dauert, durch eine geraume Zeit so lange, bis man den Finger von der Taste weghebt.

§ 13.

Wenn man eine Taste kurz anschlägt, (abstosst,) so ist der Ton auch kurz, und dämpft sich sogleich.

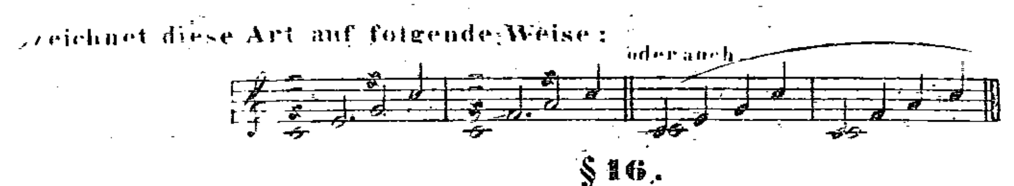
§ 14.

Es ist sehr wichtig, dass der Schüler bei Zeiten auf den Unterschied zwischen dem gehaltenen, dem gebundenen, und dem abgestossenen Anschlag aufmerksam gemacht, und auf die genaue Unterscheidung dieser drei Arten stets erinnert werde.

§ 15.

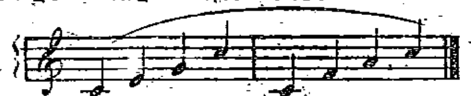
Der gehaltene Anschlag besteht darin, dass man eine oder mehrere Tasten forhält, während andere dazu angeschlagen werden.

zeichnet diese Art auf folgende Weise:



§ 16.

Der gebundene Anschlag ist derjenige, wo man eine Taste genau bis zu dem Augenblicke hält in welchem die nächstfolgende angeschlagen wird. Z. B.



Diese Art ist es eigentlich, welche man durch das Wort *legato* (gebunden) bezeichnet, und man bedient sich der gerundeten Linien ⁀ oder ‿, welche man über oder unter die, also vorzutragenden Noten setzt, um dieses *legato* anzuzeigen, und welche man Schleifungsbogen nennt

§ 17.

Im gestossenen Anschlage wird jede Taste früher vom Finger verlassen, bevor die nächstfolgende angeschlagen wird, und man zeigt dieses entweder durch die dazwischen liegenden Pausen, oder durch Punkte (' ' ' ' . . . .) an, welche letztere man über oder unter die Noten setzt. Z. B.



§ 18.

Dieses Abstossen wird durch das Wort *staccato* bezeichnet, und ist mehr durch ein leichtes Abprallen der Finger, als durch ein allzuhohes Aufheben der Hand hervorzubringen.

§ 19.

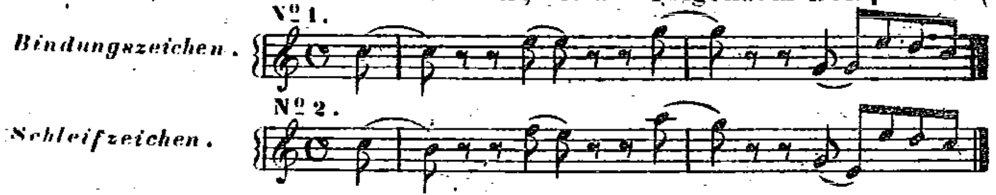
Bisweilen kommt das Schleifzeichen mit den Punkten vereinigt über den Noten vor, und bezeichnet dann das so genannte getragene Spiel, welches ein Mittelding zwischen *legato* und *staccato* ist. Z. B.



Hier muss der Finger durch die Hälfte des Notenwerths auf den Tasten ruhen, und die Hand so ruhig bleiben, wie beim *legato*, so dass die Töne nur durch ein leichtes Abrupfen der Fingerspitzen abgekürzt werden.

§ 20.

Da die Schleifzeichen auch oft zwischen zwei einzelnen Noten vorkommen, so sind sie ja nicht mit den Bindungszeichen zu verwechseln, wie aus folgendem Beispiel zu ersehen ist.



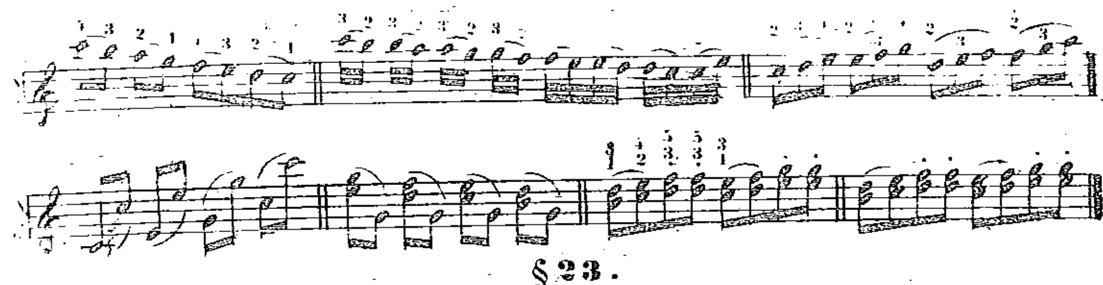
In Nº 1 wird die zweite gebundene Achtel gar nicht mehr angeschlagen, sondern nur noch nach ihrem Werthe gehalten, weil beide Achteln eine und dieselbe Taste bezeichnen.
Aber in Nº 2 werden alle Achteln angeschlagen, weil sie verschiedene Tasten anzeigen, und das Schleifzeichen bedeutet da nur, dass die eine Achtel zur andern *legato* zu spielen ist.

§ 21.

Eben so dürfen die Punkte über oder unter den Noten nicht mit jenen verwechselt werden, welche bei den Noten stehen, weil diese letzteren bekanntlich den Werth einer Note verlängern, während die ersteren nur das Abstossen anzeigen.

§ 22.

Wenn kleinere Schleifbogen über 2 oder 3 Noten abgetheilt stehen, so wird die zweite oder dritte Note etwas abgestossen. Z. B.



§ 23.

Dieses Abstossen muss noch kürzer sein, wenn über der 2ten (oder 3ten) Note ein Punkt steht. Z. B.



§ 24.

Wenn aber Schleifbögen über mehreren Noten, obgleich abgetheilt, stehen, so wird angenommen, als ob es nur ein einziger wäre, und es darf kein Absetzen merkbar werden. Z. B.



Hier darf die letzte Note jedes Takts nicht abgerissen werden, sondern sie wird zur nächstfolgenden gebunden. Würde der Tonsetzer dieselbe abgerissen haben wollen, so müsste er einen Punkt darüber setzen.

§ 25.

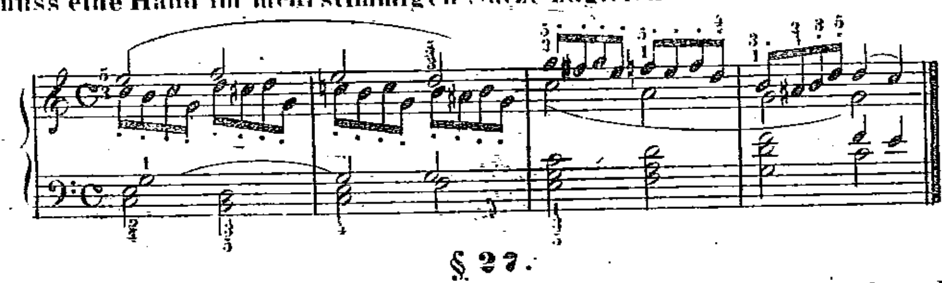
Oft werden die Bindungs- und Schleifzeichen vereinigt gefunden. Z. B.



Hier muss das Ganze *legato* gespielt, und dabei jedes einzelne Bindungszeichen nach seiner Geltung beachtet werden.

§ 26.

Manchmal muss eine Hand im mehrstimmigen Satze zugleich schleifen und stossen. Z. B.



§ 27.

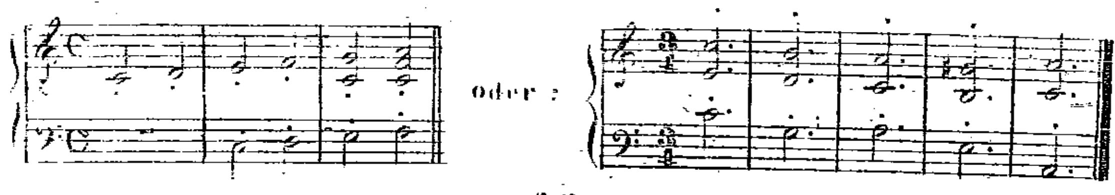
Bisweilen kommen Fälle, wo einzelne Noten gehalten und andere nur gebunden, oder geschliffen werden. Z. B.



Hier werden in der rechten Hand alle Noten bis zum Taktstriche gehalten, ausgenommen jene, die wir hier mit + bezeichneten, und welche nur nach ihrem Werthe als Achteln zu scheifen sind. Auf solche Stellen hat der Spieler wohl Acht zu geben, denn ein längeres Halten dieser Misstöne würde eine sehr hässliche Harmonie hervorbringen.

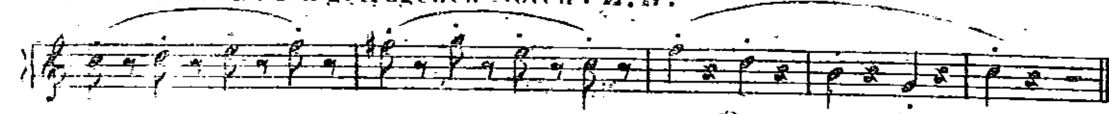
§ 28.

Wenn Punkte über Noten von langem Werthe stehen, so werden diese Noten genau durch die Hälfte ihrer Geltung gehalten. Z. B.



§ 29.

Oft stehen Pausen zwischen getragenen Noten. Z. B.



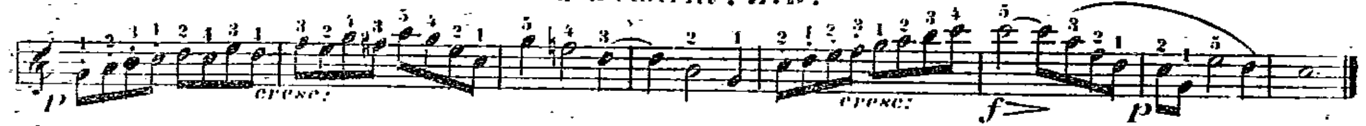
In diesem Falle müssen die Tasten mit besonderem Gewicht angeschlagen, und die Noten beinahe über ihren vollen Werth gehalten werden.*)
Um das besondere Halten eines einzelnen Tones auszudrücken, setzen manche Componisten ein – über die Note. Z. B.



Eine solche Note wird beinahe über ihren vollen Werth gehalten.

§ 30.

Wenn garnichts über den Noten steht, und dieselben auch durch keine Pausen getrennt sind, so werden sie in der Regel stets geschliffen vorgetragen, denn das *Legato* ist die Regel, und das *Staccato* die Ausnahme. Wenn jedoch bei einer in gleichen Noten fortlaufenden Stelle, auch nur die ersten mit Punkten bezeichnet sind, so gilt dieses *Staccato* so lange, bis diese Stelle sich ändert, oder bis ein anderes Zeichen eintritt. Z. B.



Hier sind die zwei ersten Takte durchaus *Staccato* zu spielen, die zwei nachfolgenden *Legato*, hierauf der nächste Takt wieder durchaus *Staccato*, u.s.w.
Doch setzt man gewöhnlich die Punkte überall, oder fügt die Wörtchen *sempre staccato* (immer gestossen) dazu.

Die Benennungen, welche auf das Schleifen und Stossen Bezug haben, sind folgende:

Legato. Geschliffen. Gebunden.

Legatissimo (molto legato) sehr gebunden, dem gehaltenen Spiele nahe kommend.

Tenuto (ten:) (gehalten), wird auch über einzelne Noten gesetzt, welche dann mit Nachdruck anzuschlagen und fest zu halten sind.

Staccato. Gestossen.

Marcato, (ben marcato), mit besonderem Nachdruck (meist beim *Staccato* angewendet; doch auch beim *Legato* geltend.

Leggiermente, (leggiero, con Leggierezza) frei, leicht, wird auf das getragene, abgerupfte Spiel im schnellen *Tempo* am schicklichsten angewendet, *) obschon es sowohl beim *Legato* wie beim *Staccato* anwendbar ist.

Martellato. Gehämmert. Der höchste Grad des *Staccato*, ist bis jetzt nur selten von einigen Autoren angewendet worden, obwohl es einen allgemeinen Gebrauch verdient.

Vom Zurückhalten und Beschleunigen des Tempo.

§ 31.

Manche Stellen erhalten dann erst ihre gehörige Bedeutung, wenn sie bis zu einem gewissen

*) Anmerkung. Da dieses getragene Spiel ausser dem Zeichen ...... keine italienische allgemein angenommene Bezeichnung hat, so schlagen wir dafür das Wort *sciolto* vor, da es die doppelte, gleichpassende Bedeutung von losgebunden und frei, leicht, gelenk (französisch *delié* und *agile*) hat; und demnach diese Spielmanier vollkommen bezeichnet.

[illegible] im Tempo zurückgehalten, (gedehnt oder langsamer vorgetragen) werden, so wie bei [illegible] das Zeitmass nach und nach beschleunigt, und lebhafter genommen werden muss.

§ 32.

Da dieses schon zum höheren Vortrage gehört, welchem der dritte Theil dieses Lehrbuches gewidmet ist, so wird hier einstweilen das Nothwendigste, so weit es der Anfänger fassen kann, angedeutet werden, indem sogleich das Verzeichniss der dabei üblichen italienischen Benennungen nachfolgt.

Ritardando. Immer zurückhaltender im Zeitmass, so dass jeder Takttheil um etwas Weniges langsamer wird, als der Vorhergegangene. Z.B.



Rallentando. } Immer langsamer werdend. Ungefähr wie *ritardando* anzuwenden.
Slentando.

Morendo. Absterbend. Nicht nur immer langsamer, sondern auch immer schwächer werdend.

Calando. Beruhigend. } Beziehen sich zwar mehr auf das Abnehmen der Stärke, lassen aber auch ein kleines
Smorzando. Verlöschend. } Zurückhalten des *Tempo* zu.

Accelerando. Immer eiliger, } folglich immer schneller werdend. Z.B.
Stringendo. Immer dringender,



Animato, (con anima.) } lebhaft bewegt.
Vivo, Vivace,

§ 33.

Sobald der Schüler mit allen diesen Gegenständen bekannt geworden ist, müssen bei jedem ferner einzustudierenden Tonstücke alle vorkommenden Vortragszeichen genau beobachtet werden, und auch die bereits früher eingelernten Stückchen sind neuerdings in dieser Rücksicht wieder vorzunehmen.

19te Lection.

Von den 24 Tonarten.

§ 1.

Wenn man von C anfangend, die Untertasten in folgender Ordnung nach einander anschlägt:



so bildet diese Tonreihe ein so wohllautendes Ganze, dass das Gehör davon völlig befriedigt wird. Diese Tonreihe würde unvollkommen klingen, wenn man sie von einer andern Taste als C beginnen wollte, und würde man einen fremden Ton, (z.B. *Cis, Gis, B*) dazu fügen wollen, so würde er fremdartig, ja misstönend dazwischen tönen.

§ 2.

Demnach bilden die Untertasten allein für sich eine Tonart, in welcher man, ohne Beihilfe der Obertasten, vollständige Tonstücke schreiben kann, wie wir an den ersten Übungsstücken gesehen haben.

§ 3.

Alle zu dieser Tonart gehörigen Töne, (deren 7 sind, welche sich in jeder *Octave* wiederholten.) bilden nacheinander auf- oder abwärts angeschlagen, die **Tonleiter**, (oder *Scala*). und da diese Tonleiter, von *C* angefangen, am vollständigsten klingt, so ist demnach *C* als der **Grundton** angenommen worden, und die Tonart wird nach ihm die ***C*-Tonart** genannt.

§ 4.

Die zu dieser Tonart und Tonleiter gehörigen Töne werden **Stufen** genannt, und demnach ist *C* die erste Stufe, *D* die zweite, *E* die 3te, *F* die 4te, *G* die 5te, *A* die 6te und *H* die 7te Stufe, und so durch alle *Octaven*.

§ 5.

Diese Stufen sind nicht alle gleich weit von einander entfernt. Denn von *C* zu *D* beträgt die Entfernung einen **ganzen Ton**, (weil die Obertaste *Cis* dazwischen liegt.) Von *D* zu *E* ebenfalls. Von *E* zu *F* aber, (also von der 3ten zur 4ten Stufe) beträgt die Entfernung nur einen **halben Ton**, weil gar keine Taste dazwischen liegt. *F* zu *G*, *G* zu *A*, *A* zu *H*, sind wieder **ganze Töne**, wogegen *H*, (die 7te Stufe.) zum nächsten *C* wieder nur einen halben Ton bildet, wie man aus folgendem ersieht.



§ 6.

Demnach besteht die Tonleiter einer Octave aus 5 ganzen und 2 halben Tönen, und man nennt sie die *diatonische Scala*.

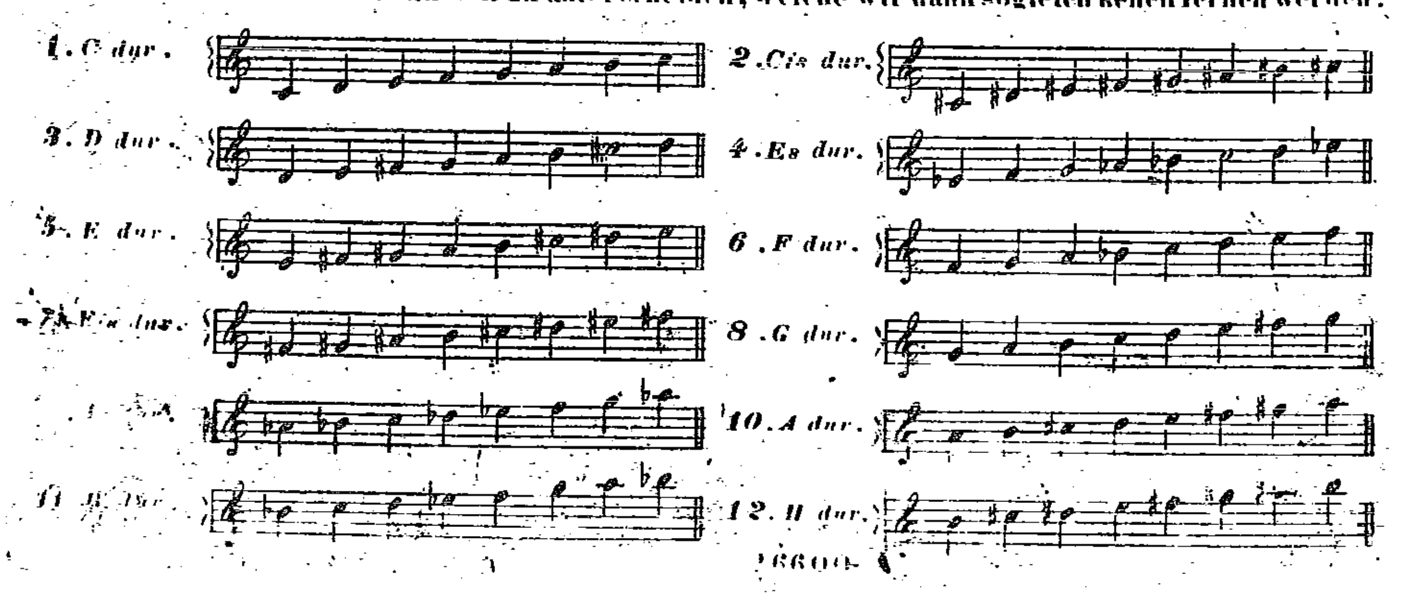
§ 7.

Nun kann aber jede Ober- oder Untertaste, ohne alle Ausnahme, der **Grundton** einer solchen diatonischen Tonleiter sein, wenn man, von ihm angefangen, die andern 7 Töne in derselben Stufenlage nacheinander anschlägt, wie wir eben von *C* gethan haben; das heisst, wenn wir wieder die 3 ersten Stufen als **ganze Töne**, die 3te zur 4ten als **halben Ton**, hierauf wieder die 3 nachfolgenden Stufen als **ganze Töne**, und endlich die 7te zur 8ten wieder als **halben Ton** aufsuchen, und zusammen stellen. Wenn z. B. *Es* zum Grundtone genommen wird, so ist die Tonleiter wie folgt:

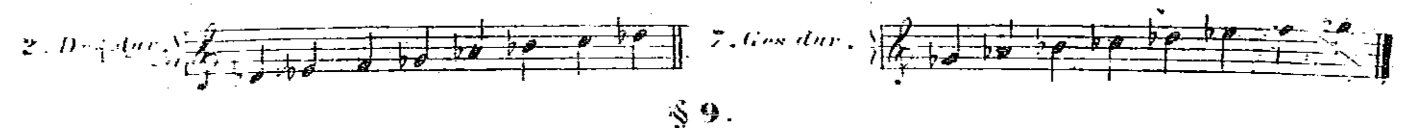


§ 8.

Dass nun in Allem 12 Töne in der Musik gibt, so gibt es natürlicherweise auch 12 **Tonarten**, und eben so viele *diatonische Scalen*, und da die 7 Noten, aus welchen die Tonschrift besteht, dabei stets nur in derselben Ordnung nacheinander gesetzt werden dürfen, wie im *C*, so dienen die Versetzungszeichen (♯ oder ♭) dazu, die gehörige Entfernung der Stufen von einander in jeder Tonart hervorzubringen. Hier folgen alle 12 Tonarten mit ihrer *diatonischen Scala*. Wir nennen sie die ***Dur*-Tonarten**, um sie von den *Mol-Tonarten* zu unterscheiden, welche wir dann sogleich keñen lernen werden.



Es ist zu erinnern, dass *Cis-dur* und *Fis-dur* auch mit einer Bee-Vorzeichnung geschrieben werden können, wonach sie aber *Des-dur* und *Ges-dur* heissen:



§ 9.

Wenn in einer von diesen Tonarten ein Tonstück componirt wird, so kommen die dazu gehörigen ♯ oder ♭ nicht jedesmal bei der betreffenden Note vor, sondern sie werden gleich beim Anfange des Stückes, und dann beim Anfang jeder Zeile, unmittelbar nach den Schlüsseln vorgezeichnet.

§ 10.

Aus der Zahl dieser vorgezeichneten ♯ (oder ♭) erkennt nun der Spieler sogleich, in welcher Tonart er das ganze Stück zu spielen hat; denn diese Vorzeichnung gilt dann durch alle *Octaven* immer derjenigen Note, welche erhöht oder erniedrigt werden muss, um die *diatonische* Tonleiter nach allen hier angegebenen Regeln hervorzubringen.

§ 11.

Die vorgezeichneten ♯ oder ♭ stehen immer auf der Linie oder dem Zwischenraume der Note zu welcher sie gehören, wie man aus Folgendem sieht.

Die Vorzeichnung aller *Dur* Tonarten.

C dur. hat nichts.
G dur hat 1 ♯. ♯ bei *F*.
D dur hat 2 ♯. ♯ bei *F* und *C*.
A dur hat 3 ♯. ♯ bei *F*, *C* und *G*.
E dur hat 4 ♯. ♯ bei *F*, *C*, *G* und *D*.
H dur hat 5 ♯. ♯ bei *F*, *C*, *G*, *D* und *A*.
Fis dur hat 6 ♯. ♯ bei *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E*.
Ges dur hat 6 ♭. ♭ bei *H*, *E*, *A*, *D*, *G* und *C*.
Cis dur hat 7 ♯. ♯ bei *jeder* Note.
Des dur hat 5 ♭. ♭ bei *H*, *E*, *A*, *D* und *G*.
As dur hat 4 ♭. ♭ bei *H*, *E*, *A* und *D*.
Es dur hat 3 ♭. ♭ bei *H*, *E* und *A*.
B dur hat 2 ♭. ♭ bei *H* und *E*.
F dur hat 1 ♭. ♭ bei *H*.

§ 12.

Diese Vorzeichnung hat der Spieler beim Beginnen eines Stückes wohl in's Auge und in's Gedächtniss zu fassen, um sie stets bei jeder gehörigen Note anzuwenden, und um nie über die Tonart im Zweifel zu sein.

§ 13.

Da im Laufe eines Tonstückes oft auch bei andern Noten Versetzungszeichen vorkommen, (welche man *zufällige* nennt, weil sie nicht zur eigentlichen Tonart gehören,) so erhalten die wirklich vorgezeichneten den Namen der wesentlichen, und ihre Geltung kann nur bei einzelnen Noten im Laufe eines jeden Takts durch das Auflösungszeichen (♮) aufgehoben werden.

Von den *Mol*-Tonarten.

§ 14.

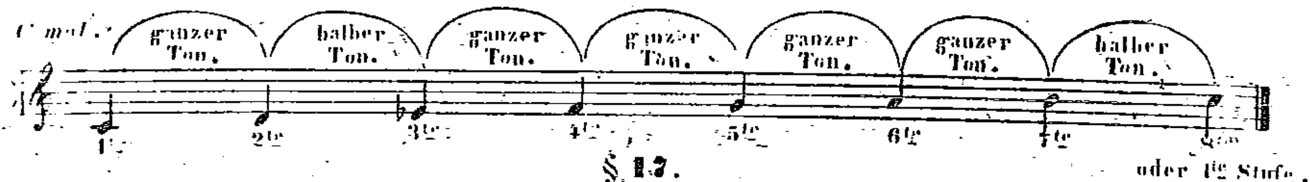
Die eben besprochenen 12 Tonarten werden desshalb die *Dur*- (oder harten) Tonarten genannt, weil jeder Ton noch eine *diatonische Scala* hat, welche man die *Mol*- (oder weiche) Tonleiter nennt. (Auch sagt man statt *dur*, *major*, oder gross, und statt *mol*, *minor*, oder klein.)

§ 15.

Auch in diesen *Mol*-Tonarten werden vollständige *Compositionen* geschrieben, und sie unterscheiden sich von den *Dur*-Tonarten durch Folgendes:

§ 16.

Die dritte Stufe der Tonleiter wird in der *Mol*-*Scala* um einen halben Ton tiefer genommen (d. h. durch ein ♭ oder ein ♮ erniedrigt.) Hiedurch bildet die 2te zur 3ten Stufe einen halben Ton, und die 3te zur 4ten einen Ganzen, z. B.



§ 17.

Der weiche, traurige Charakter, den diese 3te (kleine) Stufe der ganzen *Scala* gibt, hat diesen *Mol*-Tonarten den Beinamen *mol* (oder weich) verschafft, zum Unterschied von den härter und muntrer klingenden *Dur*-Tonarten.

§ 18.

Die übrigen Stufen bleiben, wie man oben sieht, bei der *Mol*-Tonleiter im Hinaufsteigen unverändert. Aber beim Herabsteigen erleiden diese *Mol*-*Scalen* noch eine bedeutende Veränderung. Denn würde man die obige Tonleiter in *C-mol* eben so zurück spielen, wie sie dort aufwärts gehend steht, so klänge sie hart, widrig, und unbefriedigend, und würde also nicht die Eigenschaften haben, welche unter dem Namen der *diatonischen* Tonleiter verstanden werden.

§ 19.

Die Erfahrungen des Gehörs, (auf welchem im Grunde die ganze Musik beruht,) haben demnach gelehrt, dass im Herabsteigen auch die 7te und 6te Stufe, jede um einen halben Ton tiefer genommen werden müsse, wenn diese *Mol*-Tonleiter eine befriedigende Tonart bilden soll. Die vollständige *Scala* in *C mol* ist demnach wie folgt:



und der halbe Ton befindet sich im Herabsteigen zwischen der 6ten und 5ten, und zwischen der 3ten und 2ten Stufe.

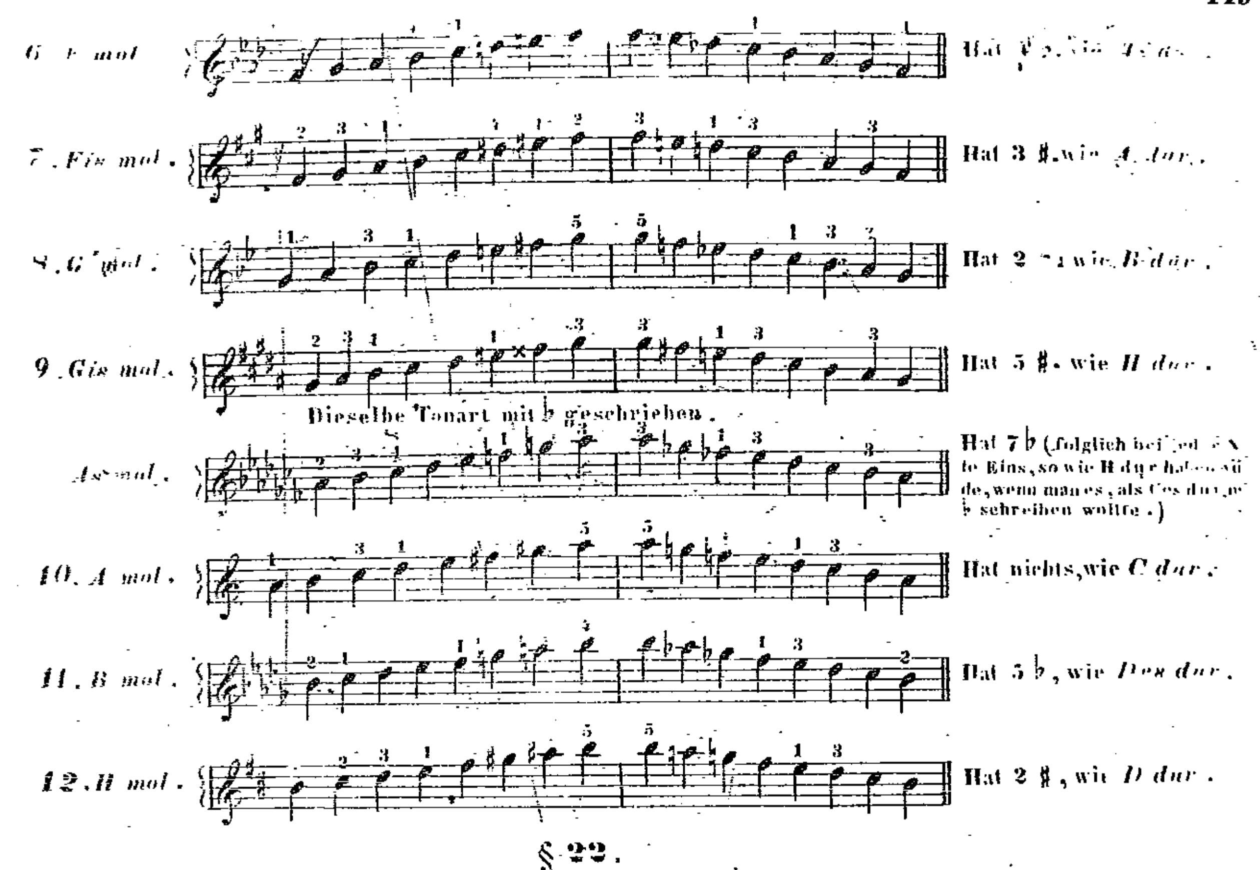
§ 20.

Die Vorzeichnung wird bei diesen *Mol*-Tonleitern nach der Anzahl der ♯ oder ♭ bestimmt, welche beim Herabsteigen nöthig sind, und diejenigen Versetzungszeichen, welche zum Hinaufsteigen nothwendig wären, werden dagegen jedesmal im Laufe des Stückes zu jeder betreffenden Note, (als Zufällige) beigefügt.

§ 21.

Hier folgen die Tonleitern in allen 12 *Mol*-Tonarten, mit der gehörigen Vorzeichnung:





§ 22.

Der Schüler wird bemerkt haben, dass immer zwei Tonarten, (eine *dur* und eine *mol*.) eine und dieselbe Vorzeichnung haben.

So hat z.B. *C dur* und *A mol* gar keine. *B dur* und *G mol* haben 2 ♭; *A dur* und *Fis mol* haben 3 ♯, u.s.w.

§ 23.

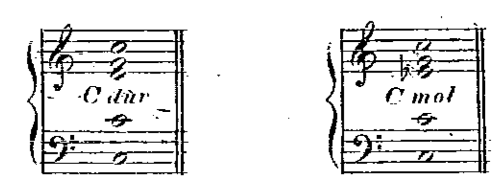
Diese gleiche Vorzeichnung bildet zwischen zwei solchen Tonarten eine Art von harmonischer Verwandschaft, so dass man sehr leicht aus der Einen in die Andere übergehen *(moduliren)* kann.

§ 24.

Unter den vielen verschiedenen *Accorden*, welche in der Musik möglich sind, befindet sich Einer, welcher jede Tonart dem Gehör eben so bestimmt anzeigt, wie die *diatonische Scala*. Er besteht aus der 1ten, 3ten, 5ten und 8ten Stufe dieser Tonleiter, und man nennt ihn den vollkommenen Accord, oder harmonischen Dreiklang, um ihn von vielen andern minder wohlklingenden *Accorden* zu unterscheiden.

§ 25.

Auch dieser *Accord* kann entweder *dur* oder *mol* sein, je nachdem man die 3te Stufe gross oder klein dazu nimmt. Z.B.



§ 26.

Hier folgen alle 24 Tonarten durch diesen *Accord* ausgedrückt, und nach ihrer Verwandschaft an einander gereiht, und der Schüler hat diese neue *Modulations-Scala* nicht nur auswendig zu lernen, und täglich durchzuspielen, sondern er muss auch genau aufzusagen wissen, wie viel ♯ oder ♭ jede Tonart hat, und mit welcher Gleichbezeichneten sie verwandt ist.



§ 27.

Um zu erkennen, in welcher Tonart ein Tonstück geschrieben ist, (ob nämlich in *Dur*, oder in de[illegible] mit verwandten *Mol = Tonart*,) findet der Spieler meistens schon in den ersten Takten alle dem Gehör merkbaren Kennzeichen des Unterschiedes. Aber in seltenen, zweifelhaften Fällen kann der Anfänger die wahre Tonart sicher aus dem letzten Schlusston des ganzen Stückes ausfinden, da jede *Composition* in der vorgeschriebenen Tonart enden muss. Z.B.



Hier wird der Schüler bald erkennen, welcher von beiden Sätzen in *Es dur*, und welcher [illegible] gesetzt ist.

§ 28.

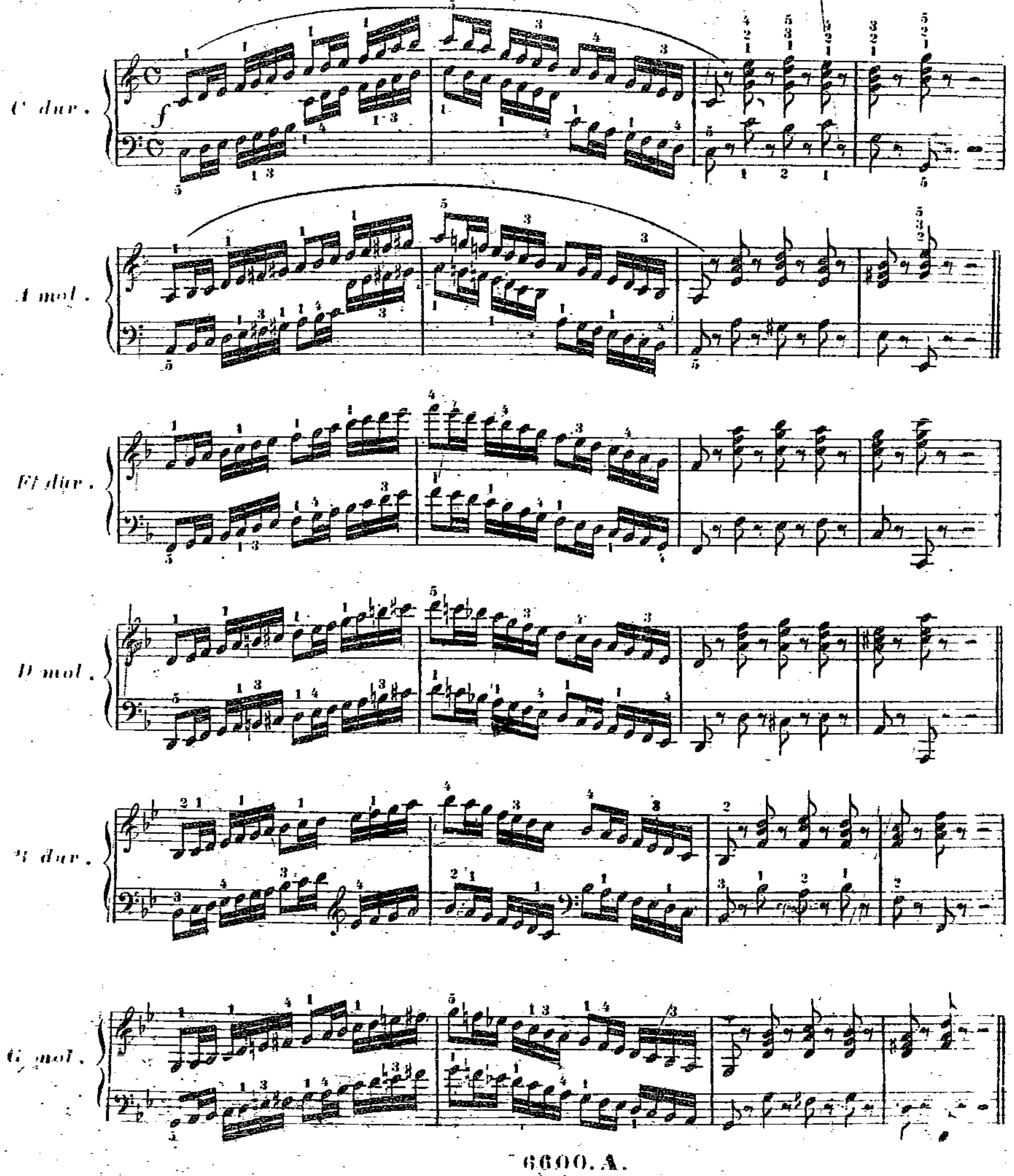
Bisweilen wechseln die Tonarten mitten im Laufe des Stückes, wo dann die veränderte Vorzeichnung so lange gilt, bis die ursprüngliche wieder zurückkehrt.

§ 29.

Manchmal endet ein Stück in *dur*, obwohl es in derselben *Mol*-Tonart anfing, und umgekehrt.

§ 30.

Wir lassen hier noch ein grösseres, wohl zu übendes Beispiel nachfolgen, um alle Tonarten mit ihrer Vorzeichnung, ihren *Scalen* und den gewöhnlichsten *Accorden* kennen zu lernen.




Es dur.
C mol.
As dur.
F mol.
Des dur.
B mol.
Fis dur.
Dis mol.


H dur.
Gis mol.
E dur.
Cis mol.
A dur.
D dur.
H mol.



§ 31.

Viele Schüler werden so sehr nur an die leichteren Tonarten gewöhnt, dass sie vor jedem Tonstücke zurückschrecken, welches mit 4 oder 5 ♯ oder ♭ bezeichnet ist. Dieses ist ein grosser Fehler. Der gute Spieler muss alle Tonarten gleich geläufig lesen und vorzutragen wissen. Auch liegt die Schwierigkeit mehr in der Einbildung, und in dem Mangel an Gewohnheit, denn für die Finger ist eine Tonart so schwer wie die Andere, und nur das Auge muss sich an die grössere Zahl der Versetzungszeichen zu gewöhnen suchen.

Da wir in den leichteren Tonarten bereits eine hinreichende Anzahl Übungsstücke geliefert haben, so lassen wir hier deren nur noch in den schwereren Tonarten Einige nachfolgen.

Allegro vivace. 8va .... loco

N.o 82.


pp
8a
dolce
8a
cresc:
8a
loco
f
ff
Allegro.
Ex: 83.
p
cresc.
8a
loco
f
dim:
p
8a
cresc:
p
loco


p dol:
cresc:
loco
pp
cresc:
8va
f
dim:
e
rall:
pp
dol:
Tempo
cresc:
loco
p
fz
Allegretto.
p
stacc:
dol:
cresc:


cresc:
dim:
poco ritard:
in Tempo.
p
loco
cresc:
f
8a
Allegretto moderato.
Ex: 85.
p
tr
sf


Allegro.
Ex: 86.
f
p
cresc:
Ex: 87.
dol:
8a
loco

8va

p

8va

cresc: *f* dim: *p* loco

8va loco

Allegretto vivace.

No. 88.

p

cresc:

8va loco

f

p dol:

8va

cresc:

8va

f *p*

loco



(*) Der Schüler hat überall wohl Acht zu geben, bei welcher Note das 8va und das nachfolgende loco anfängt.



Allegro.
Ex:91.
p
cresc:
f
p
cresc:
8a
f
loco
Andantino sostenuto.
Ex:92.
p legato
dol:
Fine.
p
fz
pp rall:
Da Capo



(*) Der Schüler hat überall wohl Acht zu geben, bei welcher Note das 8va und das nachfolgende loco anfängt.


Allegro.
Ex: 91.
p
cresc:
f
p
cresc:
8va
f
loco
Andantino sostenuto.
Ex: 92.
p legato
dol:
Fine
Da Capo
p
fz
pp rall:


Moderato.
Ex: 93.
p
cresc.
f
Non troppo Allegro.
E :94.
Molto Allegro.
Ex: 95.
f
cresc:



Allegro moderato.
Nº96.
Allegro.
Ex:97.


Marcia funebre.
Andante sostenuto.
p
sf
pp
fp
ff
p dol:
pp morendo
Fine.
Trio.
fz
f
dim:
dol:
1a
2a

Schluss-Anmerkung

zum ersten Theil.

Für den jüngeren, angehenden Lehrer dürften folgende Bemerkungen über die Art des Unterrichtens nicht ohne Nutzen sein.

§ 1.

Der Lehrer muss alle Regeln der von ihm angenommenen *Clavierschule* und Methode so gut auswendig inne haben, dass er jede derselben zu erläutern und dem Schüler auf eine ruhige, klare, unzweifelhafte Art vorzutragen im Stande sei.

§ 2.

Er muss des Spiels so weit mächtig sein, dass er alle Regeln der guten Haltung, des Anschlags, der Fingersetzung, des Takts und des Vortrags dem Schüler praktisch zeigen kann, indem er ihm nöthigenfalls jedes Stückchen und jede Stelle vorspielt.

§ 3.

Ich habe stets gefunden, dass eine, zwar feste, aber freundliche, heitere, keine Ungeduld verrathende Weise des Unterrichtgebens bei allen Schülern immer die wirksamste war, und dass ich die verschiedensten *Charaktere*, von den weichlichsten und sanftesten bis zu den lebhaftesten, ja wilden und störrigen, zur Folgsamkeit und Aufmerksamkeit aneifern konnte, indem ich mich bestrebte, denselben alles Nöthige und Nützliche auf eine klare und ansprechende Art darzustellen, sie nie zu überladen und jedem, auch dem trockensten Gegenstande eine anziehende Gestalt zu geben. Gute Laune ist beim Unterricht eben so vortheilhaft, wie im Leben überhaupt.

§ 4.

Ein sehr wichtiges Mittel ist hiebei eine glückliche Wahl der einzustudierenden Tonstücke. Man gewinnt nichts dabei, wenn man die jüngeren Schüler mit *Compositionen* plagt, welche ihnen altmodisch, unverständlich, geschmacklos oder allzu mühsam erscheinen und jeder Schüler macht weit grössere Fortschritte, wenn er alle seine Aufgaben gerne und mit Vergnügen spielt. Dass sich damit alles Gründliche und Solide recht wohl vereinigen lässt, glaube ich aus der vielseitigsten Erfahrung versichern zu dürfen.

§ 5.

Die Tonstücke, welche aus Orchesterwerken übersetzt sind, wie *Ouverturen*, *Opernstücke*, so wie auch *Walzer, etc:* sind in der Regel nicht vortheilhaft. Dagegen sind jetzt aber die meisten ansprechenden und beliebten Melodien selbst von angesehenen Tonsetzern zu wirklichen *Clavierstücken*, in der Gestalt von *Rondo's*, *Variationen*, *Potpourris*, *etc:* auf eine dem Instrumente zusagende Weise so zahlreich verarbeitet worden, dass jeder Lehrer hierin eine genügende Auswahl hat, um das Nützliche mit dem Angenehmen beim Unterricht zu vereinigen.

§ 6.

Vor Allem wähle man stets solche Stücke, welche geeignet sind, die Geläufigkeit zu entwickeln, und wo demnach die Melodie mit häufigen leichten Passagen und Läufen abwechselt. Häufig werden Schüler mit Tonstücken von entgegengesetzten Eigenschaften jahrelang abgemüht, indem man glaubt, ihnen bei Zeiten Ausdruck und Kenntniss der Harmonie anzueignen.

Aber die Erfahrung lehrt, dass dieser Zweck, zu früh verfolgt, selten erreicht wird, und dass man dagegen dasjenige versäumt, wozu jeder Schüler in der Regel hinreichendes Talent besitzt, und was ihn eigentlich allein erst zu allem Übrigen fähig macht.

§ 7.

Es gibt für den Lehrer nichts Wichtigeres, als baldmöglichst den Geschmack seiner Schüler zu bilden und zu läutern. Dieses kann vorzüglich nur durch eine gute Wahl der Tonstücke erreicht werden.

Der gute Geschmack ist immer ein Beweis eines richtigen Sinnes und klaren Verstandes, und der Lehrer darf sich nicht durch pedantische Ansichten verleiten lassen, seinen Schülern durch trockene und abgeschmackte Aufgaben die Zeit zu rauben, und ihnen, wie so oft geschieht, die schöne Kunst zuwider zu machen.

§ 8.

So nützlich das Einstudieren der, jetzt so zahlreich erscheinenden Übungen oder *Etuden* sein kann, so darf der Lehrer doch seine Schüler damit nicht überladen. Er muss von der Ansicht ausgehen, dass jedes Tonstück, jedes *Rondo*, jede *Variation etc:*, schon an sich eine Übung ist, und oft eine bessere, als die wirklichen *Etuden*, da es ein vollständiges Tonstück ist, in welchem die Melodie

mit Passagen abwechselt, und da der Schüler ein solches gewiss lieber einstudiert, als solche E[illegible] d[illegible], wie gut sie auch an sich sein mögen, der Jugend doch meistens trocken und langweilig vo[illegible]kommen. Die besten und nöthigsten Übungen bleiben stets die, in diesem Theile ausführlich angegebenen *Scalen* und übrigen Hilfsmittel, denn sie sind zur Entwicklung der Fertigkeit für [illegible] sten Jahre vollkommen hinreichend; — aber auch unerlässlich.

§ 9.

Wenn der Schüler ein Tonstück halbwegs einstudiert hat, so muss sogleich ein neues begonnen, über das frühere nebstbei stets fortgeübt werden, dass es nie vergessen werde, und immer vollkommener [illegible] gehe. Es ist natürlich, dass ein neues Stück für den Schüler weit mehr Reitz hat, als ein bereits oft gespieltes, und dass es daher mit mehr Aufmerksamkeit und Vergnügen studiert wird. Aber der Schüler muss frühzeitig angewöhnt werden, denselben Reitz in dem schönen Vortrag zu finden, wenn ihm auch das Stückchen bereits alt und zu oft gespielt scheinen mag. Man muss ihm begreiflich machen, dass es nicht sowohl darauf ankomme, was man spielt, sondern wie man es spielt, und dass ein, an sich unbedeutendes Tonstückchen durch eine richtige, gewandte und schöne Ausführung wieder neue Reize gewinnt, und sodann dem Spieler um so viel mehr Ehre macht.

§ 10.

Manche Lehrer haben den Grundsatz, dem Schüler so lange ein Stück einstudieren zu wollen, bis es ganz vollkommen gehe, was bisweilen, mit Versäumniss anderer Fortschritte, Monathe raubt.

Andere Lehrer halten dagegen ihre Schüler bloss zum Lesen an, und achten gar nicht auf die Ausbildung des Vortrags eines einzelnen Stückes.

Die auf die erste Art unterrichteten Schüler können wohl ein mühsam eingelerntes Stückchen zuletzt vor Zuhörern spielen, und damit einigen Beifall gewinnen; aber ausserdem wissen sie fast gar nichts.

Diejenigen, welche dagegen auf die andere Art unterrichtet werden, haben wohl einige Kenntnisse und Übung im Kopfe, aber sie sind nicht im Stande, dem Zuhörer auch nur eine Zeile gelungen vorzutragen. Demnach sind beide *Extreme* verfehlt; — denn bei einer richtigen Benutzung der Zeit kann man, und muss man beide vereinigen.

§ 11.

Nichts spornt den Schüler mehr zur Aufmerksamkeit und zum fleissigen Einstudieren eines Stückes an, als der Gedanke, dass er dasselbe vor Zuhörern spielen soll. Daher muss es der Lehrer so oft als möglich veranstalten, dass sein Schüler ein wohleingeübtes Stückchen entweder seinen Verwandten oder einem bekannten Freunde, später auch vor kleineren Gesellschaften hören lasse. Hiedurch wird auch die so häufige Furcht und Zaghaftigkeit am sichersten geheilt und abgewöhnt.

§ 12.

Eine der grössten Schwierigkeiten ist die, den Schülern das Takthalten anzugewöhnen. Die Talente, welche Taktgefühl besitzen, sind zwar sehr häufig, häufiger als man glaubt. Aber auf dem *Fortepiano* steht dem Takthalten stets die Schwierigkeit entgegen, welche aus dem Überwinden der mechanischen richtigen Ausübung entspringt, indem sich der Schüler nur zu lange mit Stottern, Steckenbleiben, Tastenaufsuchen, Fingersatz, Mangel an Geläufigkeit, u.s.w. abmüht, und daher trotz dem besten Taktgefühl, doch immer schwankend und ohne Takt spielt, und zuletzt sich diese Taktlosigkeit bloss desshalb angewöhnt, weil man seine mechanische Geschicklichkeit nicht frühzeitig genug ausbildete.

Zu den Mitteln, das Taktgefühl zu befestigen, gehört:

a.) Dass der Lehrer beim Einstudieren die Takttheile mit einem Hölzchen laut und fest anschlage, und damit den Schüler nöthige, sowohl die schwereren wie die leichten Stellen stets in gleichem Zeitmass auszuführen, wobei der Lehrer noch nebst dem laut zählen kann. Es ist nicht sehr vortheilhaft, wenn man den Schüler zum Lautzählen oder gar zum Taktschlagen mit dem F[illegible]se anhalten will. Doch muss und darf er in Gedanken mit zählen.

b.) Das Einstudieren von vierhändigen angemessenen Stückchen. Meistentheils muss der Lehrer dabei die Bassstimme spielen. Doch ist es vortheilhaft, wenn bisweilen auch der Schüler eine solche Bassstimme einstudiert. Übrigens muss man den Schüler nicht zu viel vierhändig spielen lassen, weil er sonst die Übersicht über die ganze Tastatur verliert, und weil das *Solospielen* doch immer die Hauptsache bleibt.

c.) Wenn es möglich ist, dem Schüler bisweilen die Gelegenheit zu verschaffen, mit Begleitung eines andern Instrumentes, z.B. mit der *Violine*, *Flöte*, oder dem *Violoncell*, zu spielen, so ist das Einstudieren solcher *Compositionen* von grossem Nutzen. Selbst kleine Gesangstücke mag der Schüler bisweilen *accompagniren* lernen.

[illegible] Gebrauch des *Mälzelschen Metronoms* [illegible] erst viel später anzuempfehlen, und [illegible]
3[ten] Theile dieses Lehrbuches besprochen werden.

§ 13.

Man gestattet häufig den Schülern, schwerere Stellen etwas langsamer zu spielen, als das ganze Tonstück. Dieses ist ein grosser Fehler. Wenn eine etwas schwerere Stelle vorkommt, so muss sie einzeln vorgenommen, und so lange besonders geübt werden, bis sie völlig richtig in dem *Tempo* des ganzen Stückes gehen kann, worauf sie noch im Zusammenhang mit dem Übrigen exerzirt werden muss. Wenn Stellen vorkommen, denen der Schüler noch gar nicht gewachsen ist, so ist es besser, das ganze Tonstück bis auf spätere Zeit beiseite zu legen.

§ 14.

Aber bei der Wahl der Tonstücke muss man stets, jedoch nach sehr kleinen Graden, vom Leichteren zum Schwereren fortschreiten, und der Lehrer muss schon im Voraus bei jedem Schüler sich einen kleinen Plan hierüber bilden.

§ 15.

Wenn man einen Schüler übernimmt, der schon früher einen fehlerhaften Unterricht gehabt, und sich daher manche Mängel angewöhnt hat, wie, z.B. eine schlechte Haltung, schlechten Fingersatz, Taktlosigkeit, Falschgreifen, Hacken und Schlagen, u.s.w. — so muss vor Allem andern ihm verbothen werden, etwas von den früher einstudierten Sachen zu wiederhohlen. Man fangt sogleich die in diesem Theil vorkommenden kleineren und grösseren Übungen an, erklärt ihm nöthigenfalls noch einmahl alle Anfangsgründe, und gibt ihm sodann ganz neue, zweckmässige Stücke zum Einstudieren.

§ 16.

Die Unterrichts-Methode des gegenwärtigen Lehrbuches ist vorzüglich auf das Studium der *Scalen* gebaut. Diese *Scalen* findet man freilich in andern *Clavierschulen* auch; — aber die Anwendung und folglich auch der Nutzen derselben dürfte sehr verschieden sein. Gemeiniglich dienen sie meistens nur zur Erlernung der Noten, der Versetzungszeichen, der Tonarten, und allenfalls eines dürftigen Fingersatzes, und der Schüler müht sich unwillig eine Zeitlang damit ab, sehnt sich nach Unterhaltungs-Stückchen, und vergisst sie baldmöglichst.

Aber in der zusammenhängenden Ordnung, wie sie in gegenwärtigem Lehrbuch erscheinen, können und sollen sie auch noch den wichtigen Zweck erfüllen, die Geläufigkeit und Geschicklichkeit der Finger selbst bis zum höchsten Grade zu entwickeln und zu befördern. Sie sind daher nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den schon sehr vorgerückten Schüler, ja sogar für den gebildeten, geübten Spieler von gleich entschiedenem Nutzen, und es gibt keinen Grad von Geschicklichkeit, dem deren fortgesetztes Üben schon völlig entbehrlich wäre. Wie oft kann man nicht selbst bei Spielern, welche sich öffentlich hören lassen, bemerken, dass sie z.B. die *diatonische Scala* in *C dur* nicht vollkommen vorzutragen im Stande sind!

§ 17.

Dass die meisten Regeln des Fingersatzes sich aus diesen *Scalen* entwickeln lassen, so wie, dass die mechanischen Hilfsmittel des Vortrags schon mittelst derselben studiert werden können, wird im 2[ten] und 3[ten] Theile dieses Lehrbuches noch deutlicher bewiesen.

Demnach muss ein Theil dieser *Scalenübungen*, (und zwar jedesmal wenigstens 4 Tonarten), stets dasjenige sein, was der Schüler täglich vor Allem Andern durchübt, und während diesem Durchüben hat der Lehrer volle Gelegenheit, ihm sämmtliche Regeln des schönen Spiels, nämlich Gleichheit des Anschlags, Gleichheit der Geschwindigkeit, Geschmeidigkeit der Finger, (besonders des Daumens), Reinheit, richtigen Fingersatz, u.s.w. so oft einzuprägen, dass endlich der Schüler Alles dieses auf jede *Composition* überträgt, welche er einstudieren muss.

Wenn der Verfasser dieses Lehrbuches so glücklich war, in den 30 Jahren, welche er dem Unterrichtgeben widmete, eine so grosse Zahl der verschiedenartigsten Talente, (und darunter so viele, die früher durch schlechten Unterricht äusserst verwöhnt waren,) in kurzer Zeit auf den rechten Weg, und mitunter auf eine sehr bedeutende Stufe zu bringen, so verdankt er dieses vorzüglich der Benützung dieser Hilfsmittel.

§ 18.

Natürlicherweise bleibt jedem Lehrer die Wahl der Tonstücke überlassen, welche er für seine Schüler für die Zweckmässigsten hält. Da jedoch der Verfasser dieses Lehrbuches schon früher eine Anzahl von Werken für Schüler jeder Gattung herausgegeben hat, so erlaubt er sich, von denselben hier ein Verzeichniss in fortschreitender Ordnung beizufügen, und deren Werkszahl, so wie Original Verleger anzuzeigen.

A. Für den Anfänger.

1.) *100 Übungsstücke in fortschreitender Ordnung.* (139tes Werk) Wien, bei T. Haslinger.

2. *Aufforderung zur Bildung der musikalischen Jugend.* 6 leichte *Sonatinen.* (163tes Werk.) Wien, bei A

3.) *50 Übungsstücke zu 4 Händen.* (239tes Werk.) Leipzig, bei Hoffmeister.

4.) *Die ersten Lectionen für Anfänger:* enthaltend 50 Übungsstücke für Pianoforte solo. (359tes Werk.) Dresden, bei W. Paul.

5.) *60 Übungsstücke für Anfänger.* (420tes Werk.) Bonn, bei N. Simrok.

B. Zur weiteren Fortbildung für den vorgerückten Schüler.

1.) *2 Sonatines brillantes et faciles p. Pianoforte solo.* (49tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

2.) *2 Sonatines brillantes et faciles p. Pianoforte à 4 mains.* (50tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

3.) *2 Sonatines brillantes et faciles p. Pianoforte avec Violon.* (51tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

4.) *Concertino p. Pianoforte avec accompag. du Quatuor.* (78tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

5.) *3 Polonaises faciles p. Pianoforte solo.* (85tes Werk.) Wien, bei Mechetti.

6.) *Six Rondos mignons à 4 mains.* (90tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

7.) *Belohnung der fleissigen Jugend. 3 Sonatines à 4 mains.* (156tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.

8.) *3 Rondos faciles p. Pianoforte solo.*
3 Rondos faciles à 4 mains.
3 Sonatines faciles p. Pianoforte solo.
3 Sonatines faciles à 4 mains.
} (158tes Werk.) Leipzig, bei Kistner.

9.) *3 Rondos mignons p. Pianoforte solo.* (231tes Werk.) Dresden, bei Paul. (Wien, bei A. Diabelli.)

10.) *Souvenir des Contemporains. 3 Rondos brill. p. Pforte solo.* (274tes Werk.) Dresden, bei Paul. (Wien, bei [illegible]

11.) *Le jeune Pianiste. 2 Sonatines faciles p. Pforte solo.* (313tes Werk.) Dresden, bei Paul. (Wien, bei Diabelli.)

12.) *10 petits Rondos p. Pforte solo.* (316tes Werk.) Bonn, bei Simrok.

13.) *10 Rondos faciles à 4 mains.* (373tes Werk.) Bonn, bei Simrok.

14.) *12 Rondos p. Pforte solo.* (385tes Werk.) Bonn, bei Simrok.

15.) *Encouragement pour la Jeunesse. 6 Rondos faciles p. Pforte solo.* (402tes Werk.) Dresden, bei Paul.

16.) *3 Sonatines faciles p. Pforte solo.* (410tes Werk.) Bonn, bei Simrok.

17.) *2 Rondos p. Pforte solo.* (419tes Werk.) Bonn, bei Simrok.

Ende des ersten Theils.

C. CZERNY'S

Pianoforte-Schule.

2ter Theil.





Vollſtändige theoretiſch-practiſche PIANOFORTE-SCHULE

von dem erſten Anfange bis zur höchſten Ausbildung fortſchreitend,

und mit allen nöthigen, zu dieſem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beiſpielen

IN 4 THEILEN

verfaſst von

CARL CZERNY.

Op. 500.

N° 6650

1. Theil Pr. f. 20. 30 x. C.M.
2. Theil Pr. f. 10.
3. Theil Pr. f. 6. 15
4. Th. Pr. f. 10

WIEN,
bei A. Diabelli u. Comp:
k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler;
Graben, N° 1133.

Mailand, bei J. Ricordi. London, bei Cocks e Comp. Paris, bei S. Richault.





D. & C. No. 6600. B.

2ter THEIL.

Von der Fingersetzung.

Vorläufige Anmerkung über die Scalenübungen.

Ehe wir zu den vollständigen Regeln des Fingersatzes schreiten, ist Folgendes zu erinnern:

Wenn der Schüler schon bedeutende Fortschritte gemacht hat, so sind die im 1ten Theil (in der 8ten Lection) vorkommenden *Scalen*-Übungen noch mit den 12 *Mol*-Tonarten zu vermehren, und zwar auf folgende Art:

Nachdem alles in *C dur* durchgespielt worden, folgt unmittelbar, anstatt dem Übergangs-*Accord* nach *F dur*, der Übergang nach *A mol:*



und so weiter auf und ab.

Wie man sieht, ist es derselbe, wie nach *A dur*. Hierauf die *diatonische Scala* in *A mol* durch alle *Octaven* mit der rechten Hand allein. Sodann die Passage der gebrochenen Accorde:



u.s.w.

und endlich die chromatische *Scala*, während die linke Hand stets das tiefste *A* hält; hierauf alle 3 Passagen mit beiden Händen. Nun folgt der Übergang nach *F dur*, und alles Übrige in dieser Tonart, wie bekannt. Anstatt hierauf nach *B dur* überzugehen, folgt der Übergang nach *D mol:*



u.s.w.

(NB. Es ist zu merken, dass die Übergangs-*Accorde* stets dieselben bleiben, man mag in eine *Dur*-Tonart, oder in dieselbe *Mol*-Tonart übergehen. Demnach sind diese Übergänge stets in den, schon im ersten Theile geschriebenen *Scalen* Übungen aufzusuchen.)

Hierauf kommen alle 3 Passagen in *D mol* auf dieselbe Art wie früher in *A mol*. Die Fingersetzung der *diatonischen Mol-Scalen* findet der Schüler im 1ten Theil in der 19ten Lection. (§ 30.)

Der Fingersatz der *Accord*-Passagen in den *Mol*-Tonarten folgt denselben Regeln, welche in *Dur* bei ähnlichen Passagen bereits dort angezeigt worden sind.

Nach *D mol* folgt der Übergang nach *B dur*, und alle da vorhandenen Passagen. Hierauf Übergang und alles Andere in *G mol*, sodann eben so in *Es dur, C mol, As dur, F mol, Des dur, B mol. Ges dur, Es mol, H dur, Gis mol, E dur, Cis mol, A dur, Fis mol, D dur, H mol, G dur, E mol. C dur.*

Hiermit ist die ganze *Scalen*-Schule vollständig, und wir wiederhohlen, das auch der gewandteste Spieler dieselbe noch eben so mit Nutzen studieren kann, wie der Anfänger oder der minder Geübte.

Sollte irgend ein Schüler glauben, dass auf diesen Gegenstand eine allzugrosse Wichtigkeit gelegt wird, so kann man ihm Folgendes erwiedern:

Seit der Entstehung des *Forteplano*-Spiels sind die *Scalen*-Passagen ein Gemeingut aller Tonsetzer geworden. Man findet sie in den Tonwerken, welche vor 100 Jahren geschrieben worden sind, eben so zahlreich, wie in den Neuesten und Modernsten; eben so häufig in der unbedeutendsten Kleinigkeit, wie in den klassischen *Compositionen* eines *Bach, Mozart, Beethoven;* und auch jeder zukünftige Tonsetzer muss sich derselben noch bedienen, wie originell er auch sonst sein mag.

Die meisten andern *Etuden* enthalten grösstentheils solche Passagen, welche ausserdem selten oder sonst gar nirgends gefunden werden. So nützlich nun auch das Studium solcher Übungen unstreitig ist, so steht es doch jenem nach, welches man überall und alle Augenblicke anzuwenden und zu benützen hat, und welches überdiess alle Andern so entschieden erleichtert.

Die grossen Sänger verdanken ihre Kunst dem ununterbrochenen Fortüben ihrer *Solfeggi;* und was diese für den Gesang, das sind genau die *Scalen*-Übungen für das *Forteplano*.

Wenn in manchen Ländern die guten Sänger so selten sind, so ist die Ursache, dass die Wenigsten die Geduld und Hingebung haben, die *Scalen* so eifrig und anhaltend zu üben, als dieses in Italien geschieht. Mit vielen Clavierspielern ist dieses überall derselbe Fall.

Aber allerdings müssen die *Scalen* streng regelmässig, und stets sehr aufmerksam geübt werden. Wer sie fehlerhaft übt, der wird sich dadurch nur noch mehr verderben.

Während dem nun durch diese Übungen die Finger des Schülers praktisch vorbereitet und gebildet werden, wird ihm durch die nachfolgenden Capitel die Lehre der Fingersetzung folgerecht und mit Nutzen entwickelt.

Einleitung.

§ 1.

Dem *Pianisten* stehen nur fünf Finger an jeder Hand zu Gebothe; und mit diesen muss er im Stande sein, die schnellsten Läufe, die verwickeltesten, oft aus zahllosen Noten bestehenden Passagen, die gewagtesten Sprünge, die zartesten zusammengesetzten Verzierungen mit einer Gleichheit, Rundung und Geläufigkeit hervorzubringen, als ob ihm die Natur wenigstens **fünfzig** Finger verliehen hätte. Auf welche Art wird diese Zauberei hervorgebracht?

§ 2.

Es ist **die Kunst der Fingersetzung**, und die damit verbundene Geschmeidigkeit der Finger-Nerven, wodurch die so beschränkte Zahl der Finger bis ins Unendliche **vervielfältigt** wird, und wodurch der Spieler jene Herrschaft und Sicherheit über die **ganze** Tastatur erlangt, vor welcher endlich alle Schwierigkeiten verschwinden.

§ 3.

Die Lehre von der Fingersetzung muss mit der Entwicklung der mechanischen Fertigkeit gleichen Schritt halten, indem die Erste ohne die Zweite zwecklos, und die Zweite ohne die Erste gar nicht möglich wäre. Das, was man eigentlich Schwierigkeiten nennt, darf für den Spieler gar nicht existieren. Das heisst: diejenigen Sätze, welche eine besondere Geläufigkeit, oder Sicherheit oder Uibung erfordern, müssen von dem Spieler eben so leicht, natürlich und ungezwungen ausgeführt werden, wie die, welche wirklich leicht sind, und der Zuhörer muss dem Künstler auch in den schwierigsten Stellen nie eine qualvolle Mühe anmerken. Erst hiedurch wird der höchste Zweck der Kunst: **die Schönheit**, erreicht.

§ 4.

Allgemeine Hauptregeln der Fingersetzung.

Die Kunst der Fingersetzung lässt sich aus folgenden Hauptregeln entwickeln.

1te Die 4 längeren Finger jeder Hand, (nämlich der 2te 3te 4te und 5te) dürfen nicht über einander geschlagen werden. Z. B.

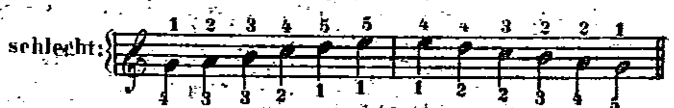
Finger für die rechte Hand

schlecht:

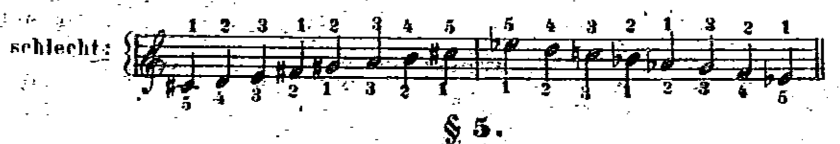
Finger für die linke Hand

Dieser Fingersatz wäre durchaus schlecht.

2te Ein Finger darf nicht auf zwei oder mehrere Tasten nach einander gebraucht werden. Z. B.



3te Der Daumen und der kleine (5te) Finger dürfen in fortlaufenden Tonleitern niemals auf die schwarzen Obertasten kommen. Z. B.



§ 5.

Dass diese 3 Grundregeln viele Ausnahmen erleiden, werden wir in der Folge erfahren; allein diese Ausnahmen können nur aus bestimmten Ursachen Statt finden.

§ 6.

Demnach ist es der **Daumen** allein, welcher die Zahl der Finger vervielfältigt, indem er entweder unter die 3 mittern Finger **untersetzt** wird, oder indem diese 3 Finger über ihn **übersetzt** gen werden

Dieser Gebrauch des Daumens gibt ihm die grösste Wichtigkeit, und nur durch die richtige Anwendung desselben können und müssen alle im 4ten § angeführten Fehler vermieden werden.

Alles Folgende ist nur die nähere Entwicklung dieser Grundregeln.

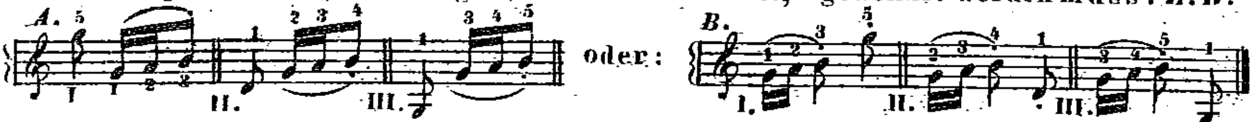
§ 7.

Der grösste Theil aller vorkommenden Passagen ist von der Art, dass er auf mehr als eine Weise nach der regelmässigen Fingersetzung genommen werden kann, ohne gerade gegen die obigen Grundregeln zu verstossen. In allen solchen Fällen muss der Spieler stets diejenige Art wählen welche für den eben vorkommenden Fall die zweckmässigste ist. So, z.B. können die folgenden 3 Noten auf 3 verschiedene, gleichmässig erlaubte Arten genommen werden:



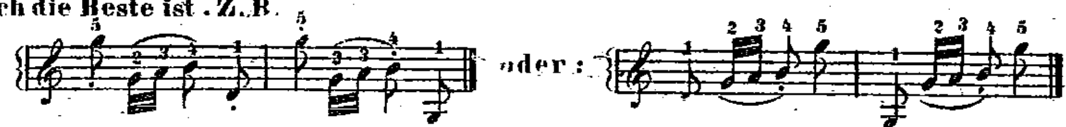
Wenn nun diese 3 Noten völlig vereinzelt dastehen, (so dass sie vor und nach durch Pausen von allen Übrigen getrennt erscheinen,) so steht dem Spieler jeder dieser 3 Fingersätze völlig frei; _ nur dass die dritte Art, als die unbequemste, ohnehin natürlicherweise vermieden wird.

So wie aber diesen 3 Noten eine andere vorangeht, oder nachfolgt, so bestimmt die Lage dieser Note, welche von jenen 3 Fingersetzungen, als die schicklichste, angewendet werden muss. Z.B.

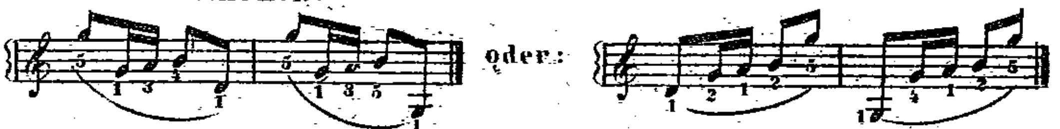


Man sieht, dass hier bei *A:* die vorhergehende Note, und bei *B:* die nachfolgende Note bestimmt, welche von jenen 3 Fingersetzungen die beste ist, um die Stelle sicher und natürlich hervorzubringen, und dass folglich alle 3 Arten gleichmässig brauchbar sind.

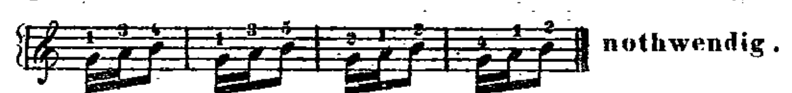
Oft aber bestimmt sowohl die vorhergehende, wie die nachfolgende Note, welche Fingersetzung eigentlich die Beste ist. Z.B.



Man darf nicht übersehen, dass in allen diesen Beispielen sowohl die vorhergehende, wie die nachfolgende Note *Staccato* erscheint; wären beide *Legato*, so würde wieder eine ganz andere Fingersetzung Statt haben müssen. Z.B.



Demnach ist bisweilen für jene 3 Noten selbst die so unnatürlich scheinende Fingersetzung:



Ja, es gibt Fälle, wo dieselben 3 Noten mit einer ganz ungewöhnlichen und unregelmässigen Fingersetzung genommen werden müssen. Z.B.



Das Halten der halben Noten erfordert hier unausweichlich, den 5ten und den 1ten Finger zweimal nach einander zu nehmen. Wer erstaunt nicht über die Wechselfälle, welche diese 3 einfachen Noten in Rücksicht auf die Fingersetzung darbiethen? Und welcher Mannigfaltigkeit sind demnach Passagen fähig, welche aus mehreren Noten bestehen! Indessen gibt es sehr viele Figuren, bei welchen in allen Fällen nur eine Fingersetzung möglich ist.

§ 8.

Demnach ist als IVte Grundregel die folgende festzusetzen:

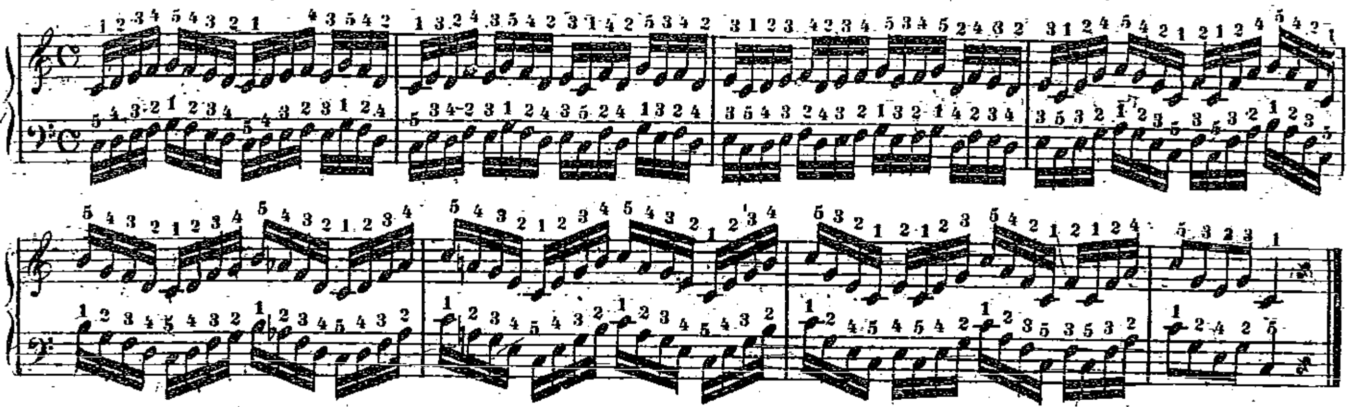
Jede Stelle, welche auf mehrere Arten gegriffen werden kann, muss stets auf jene Art gespielt werden, welche für den vorkommenden Fall die zweckmässigste und natürlichste ist.

und welche theils durch die nebenstehenden Noten, theils durch den Vortrag bestimmt wird:
Wir werden in der Folge sehen, wie man aus diesen Ursachen bisweilen selbst von der regelmässigen Fingersetzung abweichen muss.

§ 9
Weitere Hauptregel.

So wichtig und nothwendig das Untersetzen des Daumens ist, so darf es doch nur da angewendet werden, wo man ohne demselben nicht regelmässig weiter käme. Wo es vermieden werden kann, da muss man es auch vermeiden. Es kann vermieden werden:

1^tens Bei allen Figuren, welche nur auf 5 nebeneinander oder sich innerhalb einer *Octave* nahe stehenden Tasten ausgeführt werden. Z.B.



Denn da es die erste Pflicht des Spielers ist, die Hand ruhig zu halten, und da diese Ruhe durch das Untersetzen doch immer etwas gestört wird, so ist hier diese unnöthige Bewegung stets möglichst zu vermeiden.

Diese Regel gilt in allen Tonarten ohne Ausnahme, auch wenn alsdann der Daumen und der 5te Finger auf Obertasten zu setzen sind. Z.B.



In diesen Tonarten ruht die Hand eben so fest und unbeweglich über den Obertasten, wie im früheren Beispiele (in *C dur*) über den Untertasten.

§ 10.

Wenn eine solche Figur um einen Ton weiter rückt, so rückt die Hand ebenfalls um so viel weiter, ohne die Lage der Finger zu verändern. Z.B:



Hier verändern die Hände ihre Lage am Ende eines jeden Taktstrichs, und zwar nur so weit, als ein Ton vom andern entfernt ist.

§ 11.

Wenn eine solche Stelle gleich um zwei oder mehrere Töne weiter rückt, so folgt die Hand ihr eben so nach. Z. B.



Diese Stelle wäre in *Des dur* sehr unbequem, wenn man sie mit derselben Fingersetzung spielen wollte, und man muss daher in solchen Fällen allemal die regelmässige *Scalen-Applicatur* anwenden. Z. B.

Man sieht, dass in zweifelhaften Fällen stets das Bequemlichkeitsgefühl, und die Überzeugung entscheidet, auf welche Art eine solche Stelle am schönsten und leichtesten hervorgebracht werden kann.

§ 12.

Bei nebeneinander stehenden Tasten muss man niemals, ohne besondere Nothwendigkeit, mehr Finger nehmen, als zu den nachfolgenden Tasten nöthig sind, wenn man die mittern Fingern über den Daumen überschlägt. So, z. B. wäre folgende Fingersetzung nicht gut.

Rechte Hand.



Im ersten Takte ist der 4te Finger auf *Es*, und im 2ten Takte der 4te Finger auf *Cis* zu viel, und statt ihm daher der 3te zu nehmen, weil sonst, um auf die nachfolgende Obertaste zu kommen, ein Finger übersprungen werden muss. Doch gibt es viele Fälle, wo dieser Fingersetzung nicht auszuweichen ist, und der Spieler muss sodann allen Fingern die nöthige Gleichheit im Anschlag zu geben wissen.

1tes Kapitel.

Die Fingersetzung der Scalen und der von ihnen abgeleiteten Passagen.

§ 1.

Es wird vorausgesetzt, dass der Schüler die im ersten Theile dieser Schule vorkommenden Tonleitern und ihre Fingersetzung vollkommen und auswendig inne habe. Denn die bei diesen *Scalen* angewendete Fingersetzung bleibt stets die Grundlage für alle vorkommenden Fälle.

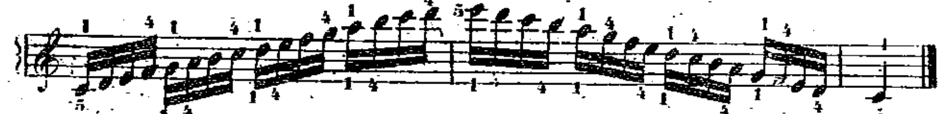
§ 2.

Die Tonleiter in *C dur* ist einer sehr manigfaltigen Fingersetzung fähig, nämlich:

1tens Die regelmässige, wo auf *C* und *F* der Daumen kommt.

2tens Dieselbe Fingersetzung, jedoch von jedem andern Tone dieser *Scala* anfangend, so dass stets einmal die 3, und einmal die 4 ersten Finger nach einander folgen.

3tens Die willkührliche, wo man stets 4 Finger nach einander nimmt. Z. B.



4tens Dieselbe, wo jedoch stets nur 3 Finger nach einander folgen. Z. B.



5[te] Selbst mit den 2 ersten Fingern allein kann sie bisweilen zur Erreichung gewisser Wirkungen ausgeführt werden. Z. B.

Fingersetzung der diatonischen Tonleiter in *C dur*.

§ 1.

Die regelmässige Fingersetzung der *Scala* in *C dur* besteht, wie wir wissen, darin, dass man in der rechten Hand den Daumen auf *C* und *F*, und in der linken Hand auf *C* und *G* setzt. Z. B.



§ 2.

Da aber dieser Lauf auch von jeder andern Untertaste anfangen, und beliebig schliessen kann, und da ferner alle Untertasten einander gleich sind, so kann, und muss in solchem Falle der Daumen auch auf einer andern Stufe genommen und untergesetzt werden, Z. B. (*)





Man sieht, dass hier in der rechten Hand der Daumen überall nach dem 3ten untergesetzt wird, ausgenommen bei (*A*) wo der 4te auf *h* kommen muss, weil man sonst für die nachfolgenden 5 Tasten um einen Finger zu wenig hätte. Aus derselben Ursache wird bei (*B*) der 4te Finger anstatt dem 3ten überschlagen, um beim *Repetiren* der ganzen Stelle wieder regelmässig mit dem Daumen auf das erste *c* zu kommen. In der linken Hand ist es bei (*C*) und (*D*) eben so.

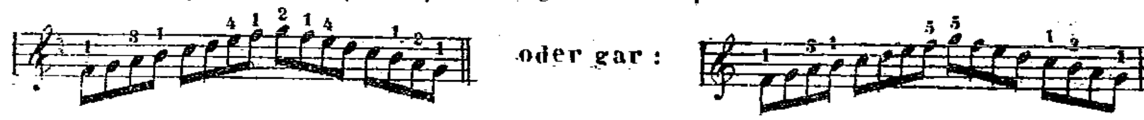
§ 3.

Hieraus entspringt folgende wichtige, überall anzuwendende Regel:

Man muss stets so viele Finger zu Hülfe nehmen, als nöthig sind, um die äusserste Note jeder Passage mit einem bequemen Finger greifen zu können, und um das überflüssige Untersetzen und Überschlagen zu vermeiden.

§ 4.

Denn würde man jene Stelle (bei *A*) auf folgende Art spielen wollen:



Anmerkung. Es wird ein für allemal erinnert, dass alle vorkommenden Beispiele so lange von dem Schüler exerziert werden müssen, bis sie vollkommen geläufig und mit schneller Leichtigkeit vorgetragen werden. Denn alle Regeln nützen nichts, wenn man sie nur im Kopfe, und nicht auch zugleich in den Fingern hat. Diejenigen Beispiele, welche mit Repetitionszeichen versehen sind, hat der Schüler jedesmal wenigstens 20mal ohne alle Unterbrechung zusammenhängend zu spielen. Hierdurch wird das Studieren von so vielen andern *Etuden* grösstentheils erspart.

so wäre im ersten Falle das Untersetzen des Daumens auf dem oberen *F* sehr unbequem, und im 2ten Falle das zweimalige Anschlagen des 5ten Fingers auf *F* und *G* vollends gar unregelmässig, da man bekanntlich im gebundenen Laufe nie einen Finger zweimal nach einander nehmen darf.

§ 5.

Dasselbe gielt auch bei längeren Läufen. Z. B.

Man sieht, dass die regelmässige Fingersetzung der *C dur Scala* von jeder Stufe Statt findet, wo die in der obigen Regel festgesetzte Ausnahme nicht nothwendig ist.

§ 6.

Übrigens ist wohl zu merken, dass das öftere Übersetzen des Daumens nur in so fern zu vermeiden ist, als es die Gleichheit und Geschwindigkeit der Läufe erschwert; an sich ist es niemals ein Fehler; und wer bei dessen Anwendung keine Unbeholfenheit oder Ungleichheit merken lässt, kann es auch in vielen andern Fällen nach Belieben anwenden. So, z. B. kann folgende Passage auf beide angezeigte Arten gespielt werden.



§ 7.

Nebst dem Grade der Geschwindigkeit hat auch der Vortrag vielen Einfluss auf die Wahl zwischen den beiden Fingersatzarten. Wenn z.B. folgende Stelle mässig schnell, und dabei sanft vorzutragen ist, so bleibt die gewöhnliche Fingersetzung stets hinreichend.



Wenn aber dieselben kurzen Läufe sehr schnell, stark und dabei mit besonderem Nachdruck des letzten Tons vorzutragen sind, so ist die folgende Fingersetzung auf jeden Fall besser.



Und eben so in der linken Hand.

§ 8.

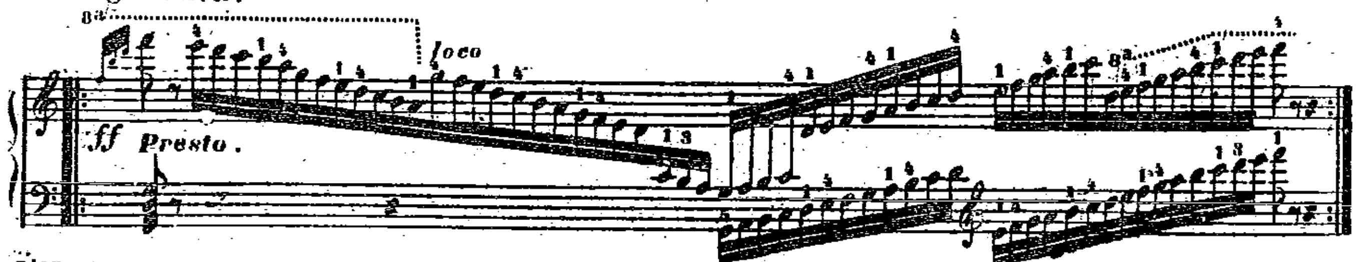
Obwohl die regelmässige Fingersetzung der *C dur Scala* eigentlich darin besteht, dass man stets den Daumen einmal nach dem 3ten und einmal nach dem 4ten Finger untersetze, und auch auf diese Art die beiden Finger über den Daumen überschlage, so gibt es noch mehrere andere Arten derselben, welche am gehörigen Orte nicht minder brauchbar sind, nämlich:

1tens Das jedesmalige Untersetzen des Daumens unter den 3ten Finger, so wie auch das beständige Überschlagen des letzteren, z.B.

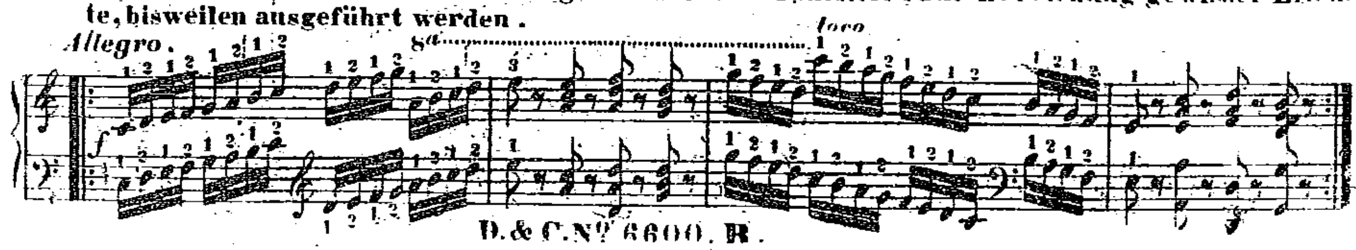


Dieses ist vorzüglich bei *Triolen* anwendbar, wenn man stets der Ersten von denselben einen besonderen Nachdruck geben will.

2tens Das immerwährende Untersetzen unter den 4ten Finger und eben so das Überschlagen desselben. Dieses ist besonders bei sehr schnellen Läufen anwendbar, um die möglichste Gleichheit hervorzubringen. Z.B:



3tens Auch mit den alleinigen 2 ersten Fingern kann diese Tonleiter, zur Erreichung gewisser Effekte, bisweilen ausgeführt werden.



Der Nachdruck, den hier jedesmal der Daumen unwillkührlich gibt, bringt eine Wirkung hervor, welche der Tonsetzer zuweilen eben wünscht. Doch wird diese Fingersetzung stets vom Autor angezeigt. Auf jeden Fall muss der Spieler derselben auch mächtig sein.

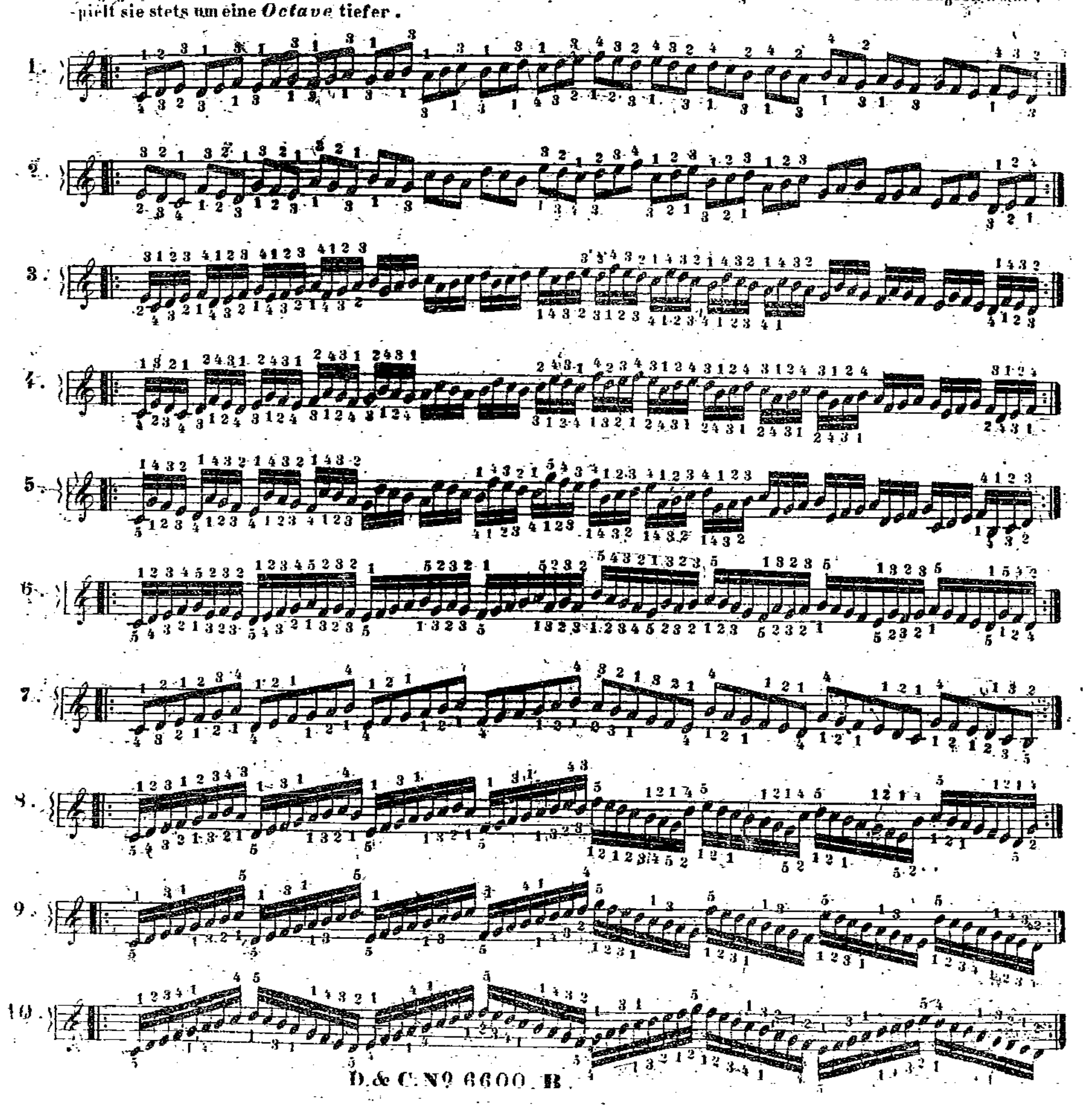
PASSAGEN und UIBUNGEN,

welche aus den Tönen der *diatonischen* Tonleiter in *C dur* gebildet werden.

§ I

Jede, aus wenigen Noten bestehende Figur, die stufenweise fortschreitend, sich immer wiederhohlt, muss, wenn keine Obertaste dazu kommt, stets mit denselben Fingern genommen werden. Man wählt dann die bequemsten Finger, und benutzt den Daumen so viel als möglich. Wo keine Sprünge und Spannungen eintreten, schreitet die Hand, nur von den Fingern getragen, ruhig fort.

NB. Um Raum zu sparen, sind die meisten nachfolgenden Uibungen nur auf eine Zeile geschrieben. Die obere Fingersetzung gilt der rechten, die untere der linken Hand. Wen man die linke Hand allein, oder mit der rechten zugleich übt, so spielt sie stets um eine *Octave* tiefer.

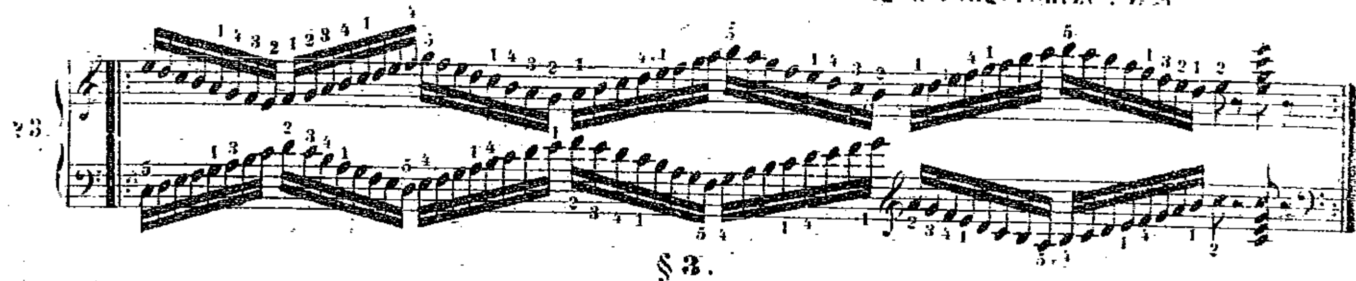


§ 2.

Bei *Scalen*, welche einander entgegengesetzt laufen, muss man trachten, in beiden Händen stets einen und denselben Finger zu gebrauchen. Z. B:

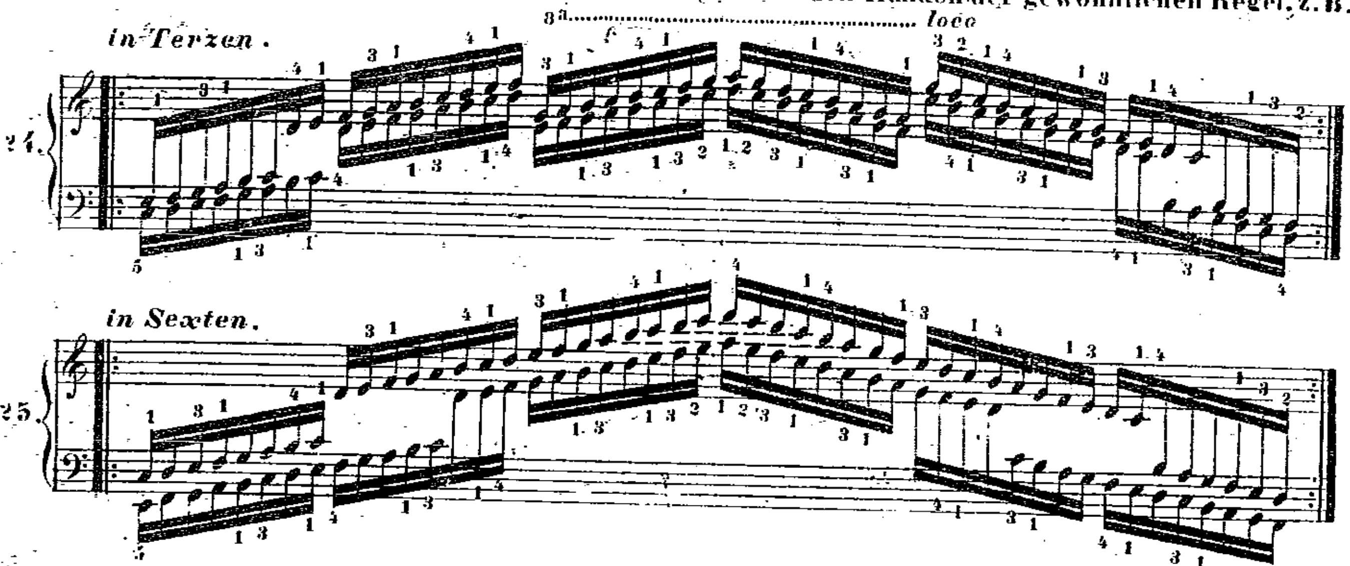


Wo das nicht angeht, folgt jede Hand ihrem eigenen zweckmässigen Fingersatze. Z.B.



§ 3.

Eine besondere und lange Uibung erfordert die *Scala* in *Terzen* und *Sexten*, um dieselbe gleich und schnell machen zu können. Der Fingersatz folgt in beiden Händen der gewöhnlichen Regel, z.B.



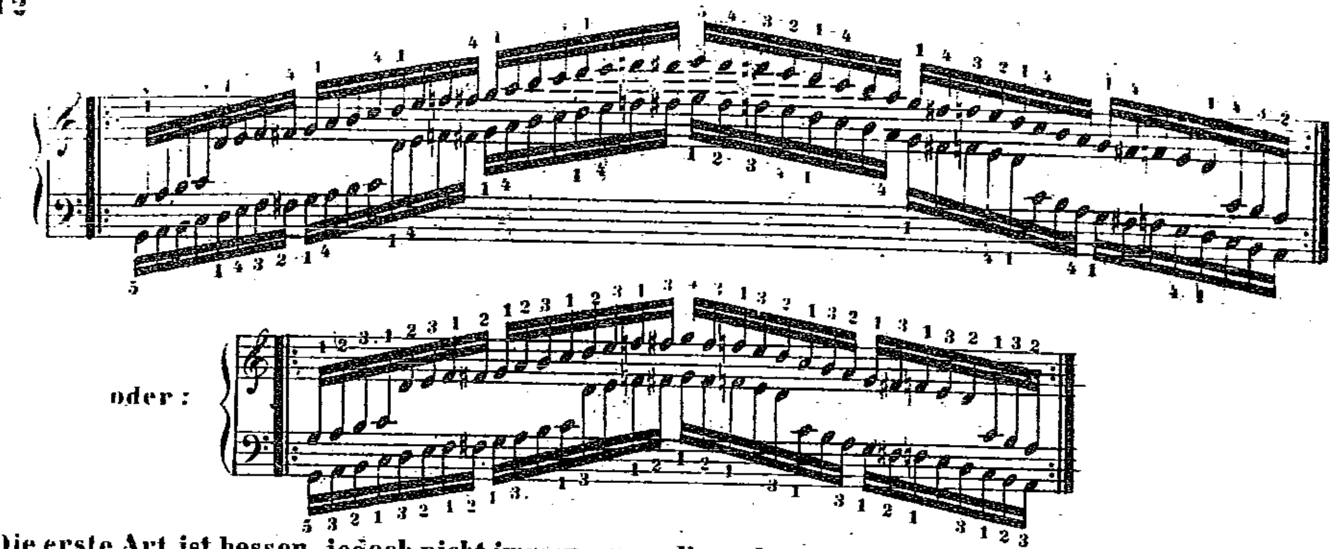
Bei den *Terzen* dürfen die Finger der beiden Hände einander nicht berühren.
In verwickelten Fällen wechseln die Finger nach Bedürfniss und nach Bequemlichkeit, z.B.

Abwechselnd in *Terzen* und *Sexten*.



§ 4.

Wenn der Tonleiter in *C dur* zufällig eine Obertaste beigefügt wird, so wird entweder der Daumen jedesmal nur nach dem 4ten Finger untersetzt, oder in jeder *Octave* um einmal öfter genommen. Z.B



Die erste Art ist besser, jedoch nicht immer anwendbar, denn wenn diese *Scala* vom Grundton (*C*) anfangt, so muss man folgende Finger nehmen.



Von den Tonleitern in andern Tonarten.

§1.

In den Tonarten, welche nur ein Versetzungszeichen vorgezeichnet haben, (in *F dur*, *G dur*, *D mol*, *E mol*) folgt die Fingersetzung stets entweder der regelmässigen *Scala*, oder den, im vorigen Abschnitt in *C dur* angezeigten Ausnahmsregeln, – so lange jedoch die Obertaste nicht in den Weg tritt. Wo das Letztere der Fall ist, da muss das zweckmässige Untersetzen des Daumens aushelfen. Z.B.



Uibungen.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

8a .... loco

10.

NB. NB.

11.

8a .... loco

NB. Wo doppelter Fingersatz steht, ist derjenige vorzuziehen, welcher den Noten näher ist, obwohl der andere bisweilen nothwendig ist, und daher geübt werden muss.

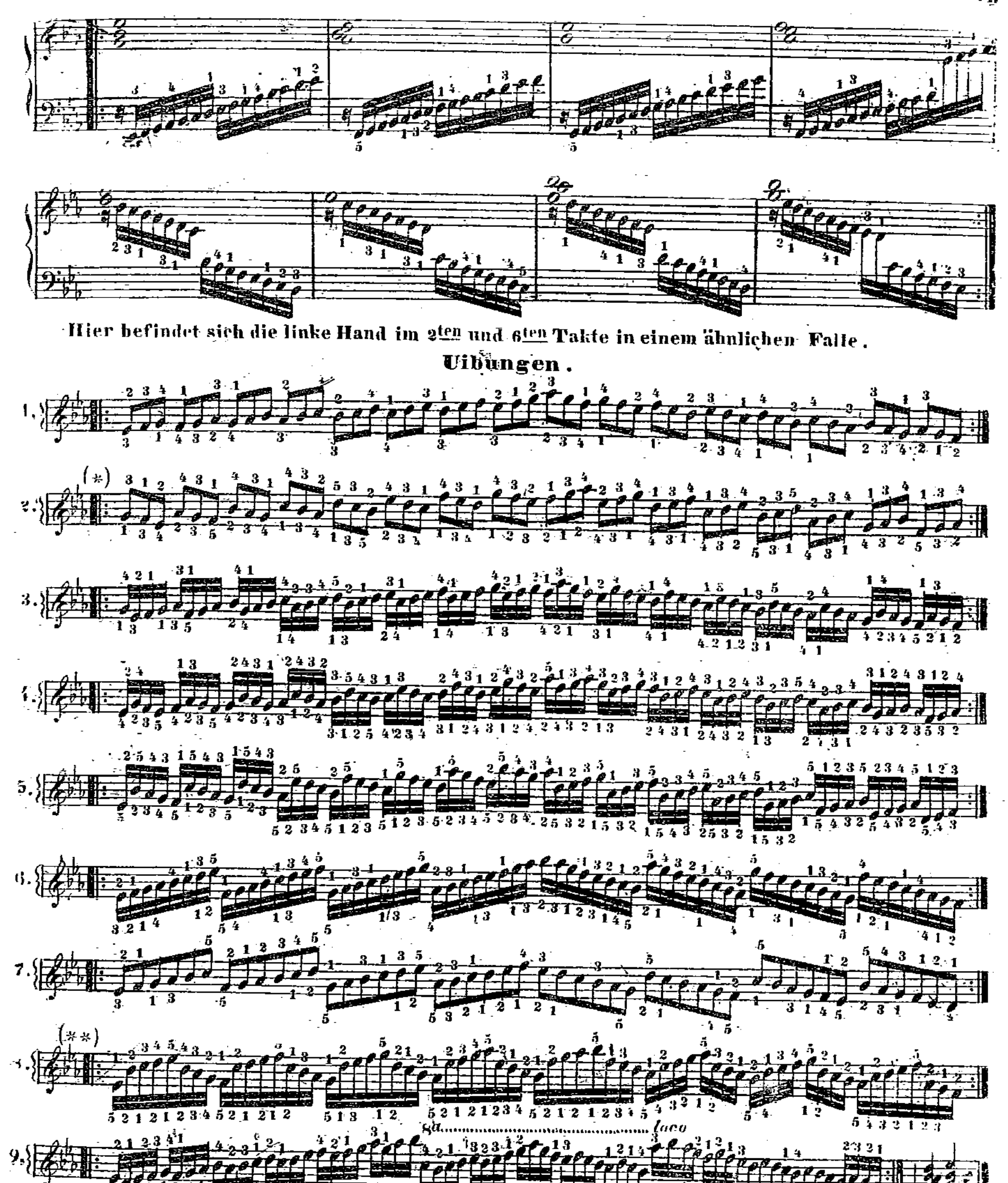
§ 2.

Die Möglichkeit, eine Stelle mit mehreren Arten der Fingersetzung zu greifen, wird immer seltener, je mehr Obertasten in einer Tonart vorkommen, weil diese dem Spieler keine Wahl lassen. Wo aber die bei *C dur* gegebenen Regeln noch anzuwenden sind, darf man sie nicht vernachlässigen.

Beispiele in *Es dur*.



So z.B. ist hier im 3ten Takt der 4te Finger auf *F* besser als der Daumen, weil man sonst den höchsten Ton (das *G*) mit dem 2ten Finger nehmen müsste, wodurch die Hand vor dem Sprunge im nächsten Takte in eine falsche Lage käme. Eben so ist im 7ten Takte der 5te Finger auf dem ersten *D* besser als der 2te. Übrigens ist diese Fingersetzung allerdings etwas unbequem, und ohne jene Nebenursachen wäre die Regelmässige (mit dem Daumen auf *C* und *F*) immer vorzuziehen.



(*) Man sieht, dass bei grösseren Spannungen auch stets um einen Finger mehr genommen werden muss, und dass sodann ein Finger übersprungen wird, um den Daumen auf seine gehörige Taste zu bringen.

(**) Wenn, wie hier bei No. 8 der Daumen auf Obertasten unausweichlich kommen muss, so muss die ganze Hand so weit über den Obertasten gehalten werden, dass kein Schaukeln und Rücken des Vorderarms nirgends Statt finde.

§ 3.

Dieselben Beispiele in *A dur.*





§ 4.

In allen Tonarten, welche 4, 5, 6 ♯ oder ♭ zur Vorzeichnung haben, bleibt der Daumen stets auf seinen regelmässig bestimmten Tasten, wenn auch die Tonleiter von jeder beliebigen Stufe anfängt. Nur in *E dur* könnte folgende Stelle in der rechten Hand als Ausnahme dienen: obwohl auch da die regelmässige Fingersetzung . . . . beinahe vorzuziehen ist.

Uibungen in *E dur*.

in *As dur*.

in *H dur*.

in Des dur.

in Fis dur.

§ 5.

Jn *H*, *Des* und *Fis dur* können die drei letzten *Passagen*, auch mit derjenigen Fingersetzung gespielt werden, welche in *C dur* angewendet wird, so dass die Hand völlig über den Obertasten schwebt zum Beispiel in *Des dur*.



u.s.w. auch durch die ganze Tastatur. Jn den Tonarten mit geringerer Vorzeichnung ist dieses jedoch nicht anwendbar. Wir rathen dem Schüler, beide Fingersatzarten sich wohl anzugewöhnen, indem dadurch alle Finger sehr vielseitig geübt werden.

Von den Mol-Tonarten.

Da in allen *Mol* Tonleitern mehr oder weniger Obertasten vorkommen, so beziehen sich alle in den vorhergehenden *Dur*-Beispielen festgesetzten Regeln und Erfahrungen auch auf dieselben, und

wir werden nur einige davon durch ähnliche Beispiele als Muster aller übrigen nachfolgen lassen;

Anmerkung. Da der Fingersatz der regelmässigen *Mol-Scalen* vom Schüler im 1ten Theil dieser *Clavierschule* studiert worden ist. (man sehe die *Lection* von den Tonarten,) so werden hier nur die besonderen Fälle und Ausnahmen gegeben.

in C mol.



Man sieht, dass bei verwickelten Abwechslungen der Daumen stets auf die zweckmässigste Taste gesetzt wird, und dass auch die mittlern Finger nach Bedürfniss einzusetzen sind.

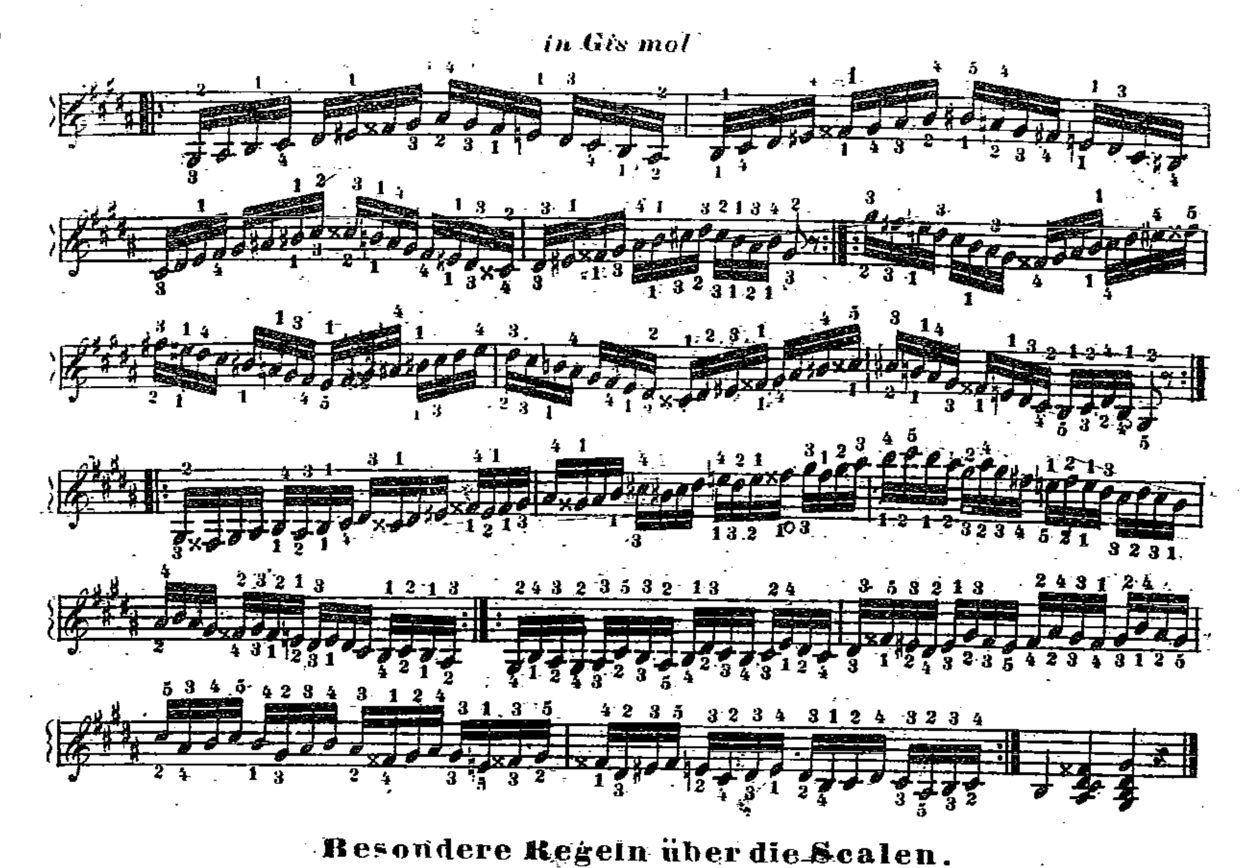
in H mol.

in Cis mol.

in B mol.

D.& C. № 6600. B.

in Gis mol



Besondere Regeln über die Scalen.

§1.

Bisweilen geschieht es, dass man einen langen Lauf mit einem ungewöhnlichen Finger anfangen muss. Jn diesem Falle ist es vortheilhaft, wenn man noch während diesem Laufe trachtet, baldmöglichst in die regelmässige Fingersetzung zu kommen. z. B.:

in B dur.



Da im ersten Takte das erste *D* mit dem 5ten Finger genommen werden muss, so überschlägt man den 4ten Finger auf das *F*, und indem man diesen 4ten sodann wieder auf das *B* nimmt, befindet man sich schon in der regelmässigen Fingersetzung der *B dur* Tonleiter, in welcher man verbleibt. Jm zweiten Beispiel muss man den 4ten Finger 3mal überschlagen, ehe man in die gehörige Ordnung kommt.

in D dur.



Hier ist es im ersten Takte, in den ersten 12 Noten der rechten Hand eben so. Übrigens tritt dieser Fall in der rechten Hand meistens nur im Abwärtssteigen ein.
Dagegen findet er in der Linken oft im Aufwärtsgehen statt. Z.B.



Und so in allen Tonarten, welche weniger als 4 ♯ oder 4 ♭ vorgezeichnet haben.

§ 2.

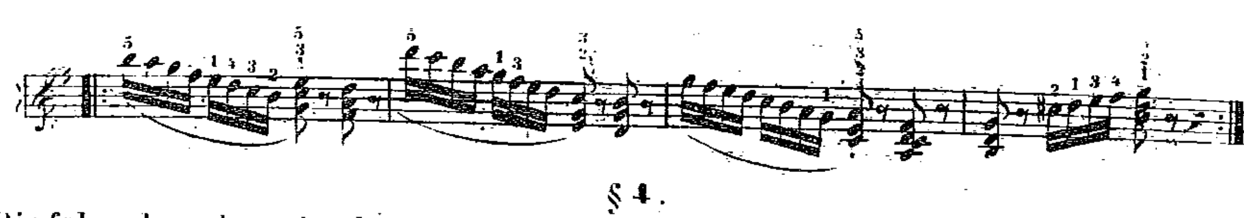
Oft ereignet es sich, dass mitten in einem Laufe sich die Tonart ein oder mehrmal ändert. In diesem Falle muss überall, wo es nöthig ist, die Fingersetzung der neuen Tonart gemäss umgeändert werden. Z. B:



§ 3.

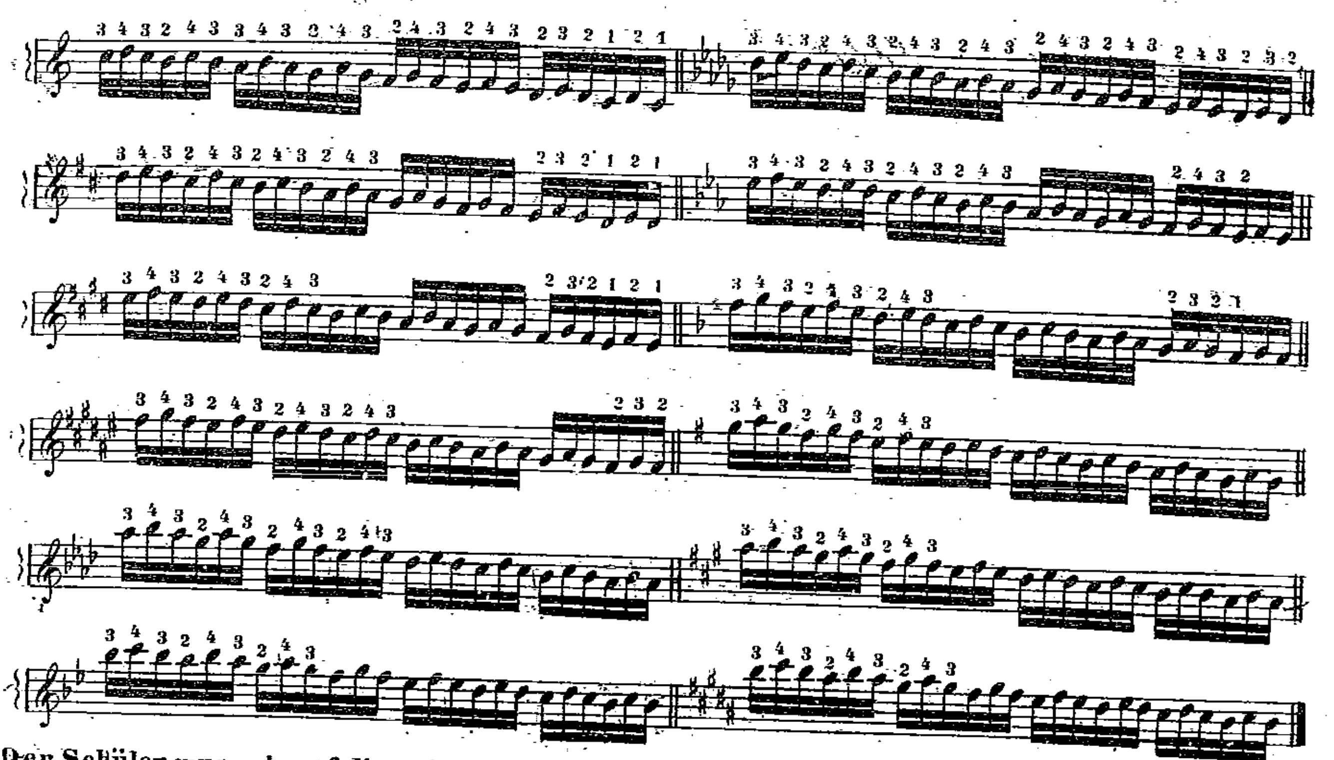
Wenn nach einem Lauf ein *Accord* nachfolgt, müssen die letzten Noten des Laufs mit solchen Fingern genommen werden, welche dieselben zum *Accord* binden können. Z. B.





§ 4.

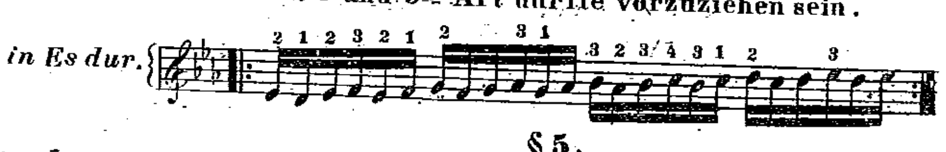
Die folgende, auch aus der *diatonischen Scala* entstehende Passage ist in der rechten Hand abwärt gehend, in allen Tonarten am natürlichsten und schönsten stets mit den 3 mittern Fingern, ohne Hilfe des Daumens vorzutragen.



Der Schüler muss sie auf diese Art durch mehrere *Octaven* in allen Tonarten, abwärts gehend, fleissig üben, indem er in der höchsten *Octave* anfängt. Aufwärts steigend folgt diese Passage der gewöhnlichen Fingersetzung, welche jedoch in *C dur* mehrfach sein kann. Z. B.



Die 2te und 3te Art dürfte vorzuziehen sein.



§ 5.

In der linken Hand ist stets die Hülfe des Daumens nothwendig, z. B:





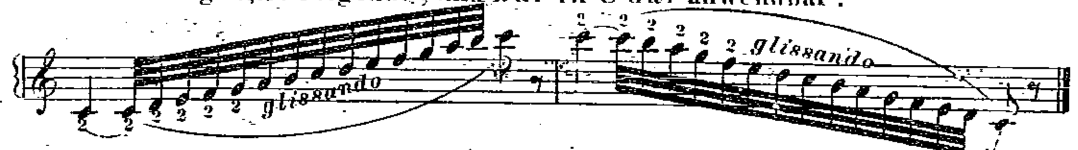
Und so in allen Tonarten.

Über das *Glissando*.

(Schleifen mit einem Finger.)

§ 1.

Eine besondere Art, die Untertasten nur mit einem Finger, als schnellen Lauf, *legato* und schnell nach einander anzuschlagen, ist folgende, und nur in *C dur* anwendbar.



Aufwärts gehend muss der 2te Finger dergestalt seitwärts eingebogen gehalten werden, dass nur der Nagel (nie die Haut) von einer Taste zur andern gleitet, und dass der Knöchel des Fingers völlig gegen die rechte Seite der Tastatur gekehrt ist. Abwärts gehend eben so, nur dass der Knöchel gegen den Bass zu gehalten wird.

Wenn bei diesem Laufe anstatt dem Nagel die weiche Haut des Fingers die Tasten berühren würde, oder wenn man den Finger, wie gewöhnlich, gerade halten wollte, so würde man jeden Augenblick Gefahr laufen, stecken zu bleiben.

§ 2.

Diese Art lässt sich auch noch auf *Terzenläufe*, *Sextenläufe*, und *Octaven* anwenden, z. B.



Hier muss sowohl der 2te wie der 4te Finger genau so seitwärts gehalten werden, wie oben bei dem einfachen Laufe, so dass nur die Nägelfläche die Tasten berührt, und daher muss auch der Elbogen, so weit nöthig, aus seiner gewöhnlichen Lage heraustreten, und beim Aufwärtssteigen an den Körper angedrückt, und beim Abwärtsgehen etwas gehoben werden.

§ 3.

Bei *Sextenläufen* wird aufwärts nur der kleine Finger eingebogen, um die Nägelfläche auf die Tasten zu bringen. Der Daumen gleitet mit der weichen Hautfläche nach.



[A]bwärts geschieht das Gegentheil indem der Daumen mit dem Nagel schleift.



§ 4.

Für eine grössere und feste Hand ist der 2te und 5te Finger bei diesem *Sextenlaufe* vortheilhafter, jedoch muss da die Hand sehr hochgehalten werden, so dass von beiden Fingern nur die Nägelfläche auf die Tasten kommt. Z. B.



§ 5.

Bei *Octavenläufen* dieser Art kann aufwärts nur der kleine Finger eingebogen werden, so wie abwärts nur der Daumen. Die Finger sind dabei fest, so wie die Hand und der Arm leicht zu halten.



Alle diese Läufe sind nur *Presto* anwendbar, da sie langsam eben so unsicher als wirkungslos wären.

§ 6.

In der linken Hand ist Alles genau eben so.

Fingersatz der chromatischen Scala.

§ 1.

Die *chromatische Scala* hat auch sehr mannigfache Fingersatz-Arten, welche wir hier nach der Ordnung ihrer Brauchbarkeit, besprechen wollen.

1te Art.



Diese Fingersetzung hat den Vortheil, dass die kleinste so wie die grösste Hand, (so wie die schwächste und stärkste) sie mit gleicher Bequemlichkeit, geraden Haltung der Finger, und in jedem Tempo, so wie mit jedem Grade der Stärke, ausführen kann, und wir rathen dem Schüler, sich dieselbe, als die anwendbarste, vollkommen eigen zu machen.

2te Art.



Diese zweite Art eignet sich vorzüglich nur für sehr grosse Geschwindigkeit, da hier in jeder *Octave* einmal das Untersetzen des Daumens erspart wird, und die Finger mit geringerer Mühe die grösste Geläufigkeit entwickeln können.

Der bereits in höherem Grade ausgebildete Spieler muss auch diese Art vollkommen in seiner Gewalt haben, um sie beliebig anwenden zu können, besonders wenn der Lauf sehr lang ist. Nur diejenigen, deren Finger allzubreit (*dick*) sind, müssten auf diesen Fingersatz nöthigenfalls verzichten, und sich mit dem ersten begnügen; doch sind solche Fälle selten

3te Art.



Diese Art wurde in mehreren Lehrbüchern empfohlen, aber ohne sie gerade verwerfen zu wollen, müssen wir sie für den gewöhnlichen Gebrauch abrathen, weil durch die stete Anwendung des dritten Fingers auf die Obertasten der 2te Finger fast ganz aus dem Spiel kommt, und weil die Hand sich leicht dabei eine schiefe Haltung angewöhnen kann, so wie auch die Zartheit und Geschwindigkeit dadurch sehr erschwert wird.

4te Art.

Diese besteht darin, dass man in der rechten Hand im Aufwärtssteigen die 1te Art, und im Abwärtsgehen die 3te Art anwendet. Z.B.



In der linken Hand gilt sodann aufwärts die 3te Art, und abwärts die 1te, z.B.



Diese Art ist auf jeden Fall besser als die 3te und wer sich dieselbe gleich anfangs angewöhnt, begeht wenigstens keinen Fehler.

§ 2.

Es ist wohl zu merken, dass man, wenn die *chromatische Scala* mit beiden Händen (in *Octaven*, *Terzen*, oder *Sexten*) gespielt wird, stets in beiden Händen nur eine und dieselbe Art anwenden darf.

§ 3.

Bei kürzeren, abgebrochenen Sätzen dieser *Scala* muss man den Gebrauch des Daumens möglichst vermeiden, ohne jedoch den fünften Finger auf die Obertasten zu setzen. Z.B:



§ 4.

Dieselbe Regel gilt auch fast immer beim Anfang, beim Schluss, oder beim Zurückkehren dieser *Scala*. Z.B:



§ 5.

Bei *Terzen*- und *Sexten*-Läufen ist stets entweder die 1te oder die 4te Fingersetzungsart anzuwenden. Z.B.



§ 6.

Die chromatische Tonleiter wird auf so manigfache Arten von den Tonsetzern angewendet, dass es für den Spieler höchst nothwendig ist, aller dieser verschiedenen Fingersatz-Arten vollkommen mächtig zu sein, um nach Umständen jedesmal die Schicklichste anzuwenden.

Von den Passagen,

welche aus der *chromatischen Scala* gebildet werden.

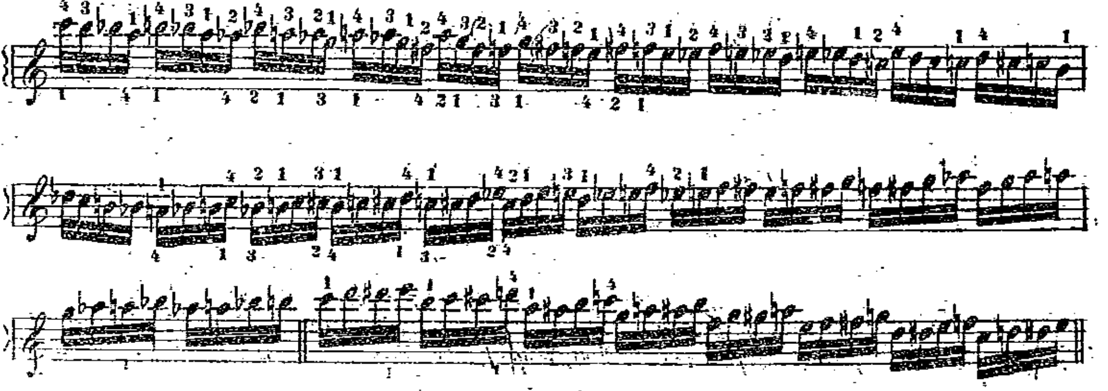
§ 1.



In der rechten Hand allein ist diese Passage abwärtsgehend viel besser mit folgendem Fingersatze vorzutragen.



Die folgende Passage kommt häufig in der rechten Hand im schnellsten *Tempo* vor.





Die *chromatische Scala* wird auch oft mit Doppelnoten begleitet. Z. B.

Hier wird, wie man sieht, die 1te Fingersetzungsart angewendet, während der kleine Finger die einzelnen Noten fest und kurz anschlägt.

Eine besondere Beachtung und Uibung verdient die folgende Passage.

Das Überschlagen der obern 3 Finger muss so *legato* geschehen, wie sonst beim regelmässigen Untersetzen des Daumens der Fall ist, während der 1te und 2te Finger die untern Doppelnoten kurzabstösst. Auch folgende Passage kommt, besonders in der rechten Hand allein, aufwärts sehr häufig vor.

Ferner beide Hände.

2tes Kapitel

Von den Passagen,

welche aus den *Terzen*, *Quarten*, *Sexten* und *Octaven* entstehen.

§ 1.

Die einfache *diatonische Terzen*-Passage hat in *C dur* drei verschiedene, gleichbrauchbare Fingersatzarten.



Diese Art ist nur in *C dur* anwendbar, und hat den Vorzug, dass die Hand dabei eine ruhig-schöne Haltung bewahren, und die Töne mit gleicher Kraft und Schnelligkeit hervorbringen kann.



Diese Art hat alle Vorzüge der ersten; nur ist es schwerer, sie mit bedeutender Kraft hervorzubringen.



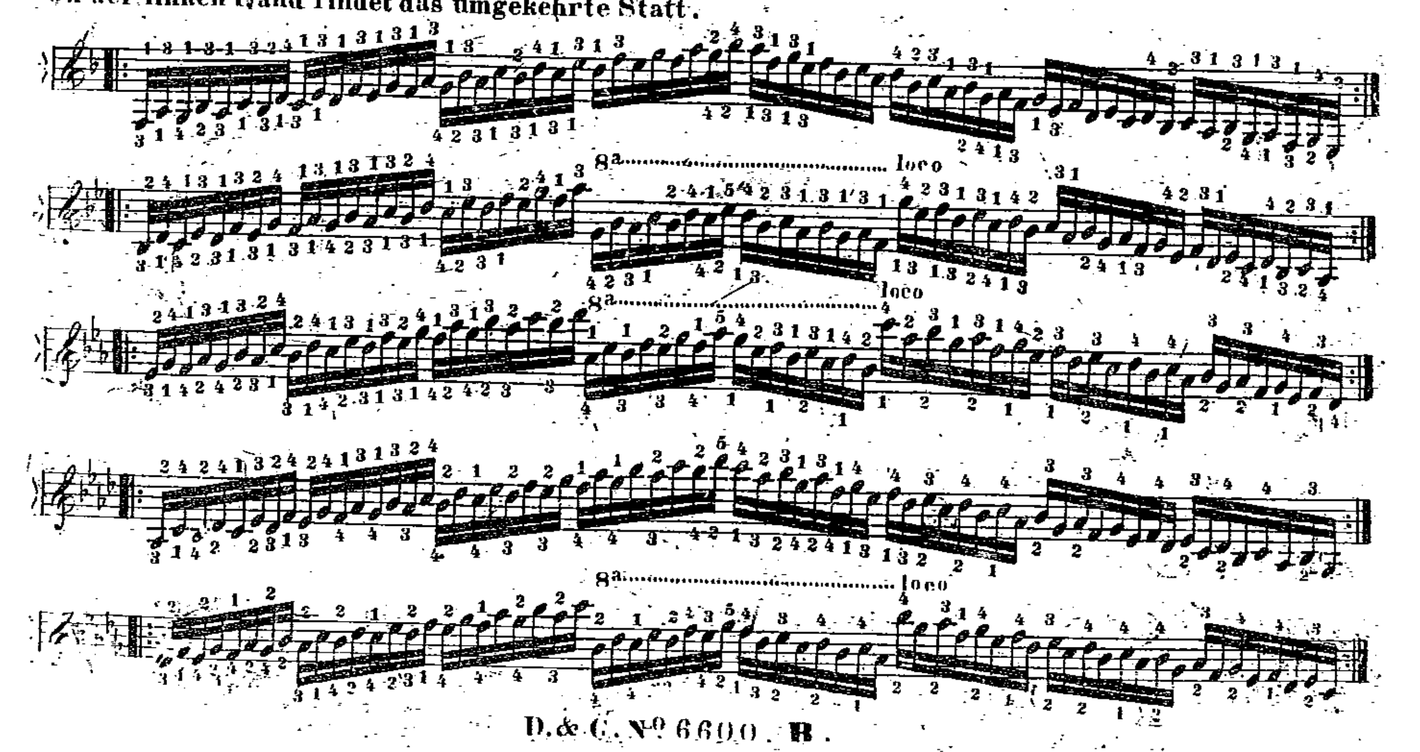
Diese Art ist wohl nur in der rechten Hand, und zwar dann anwendbar, wenn man der ersten Note jeder Taktviertel einen besonderen Nachdruck geben will.

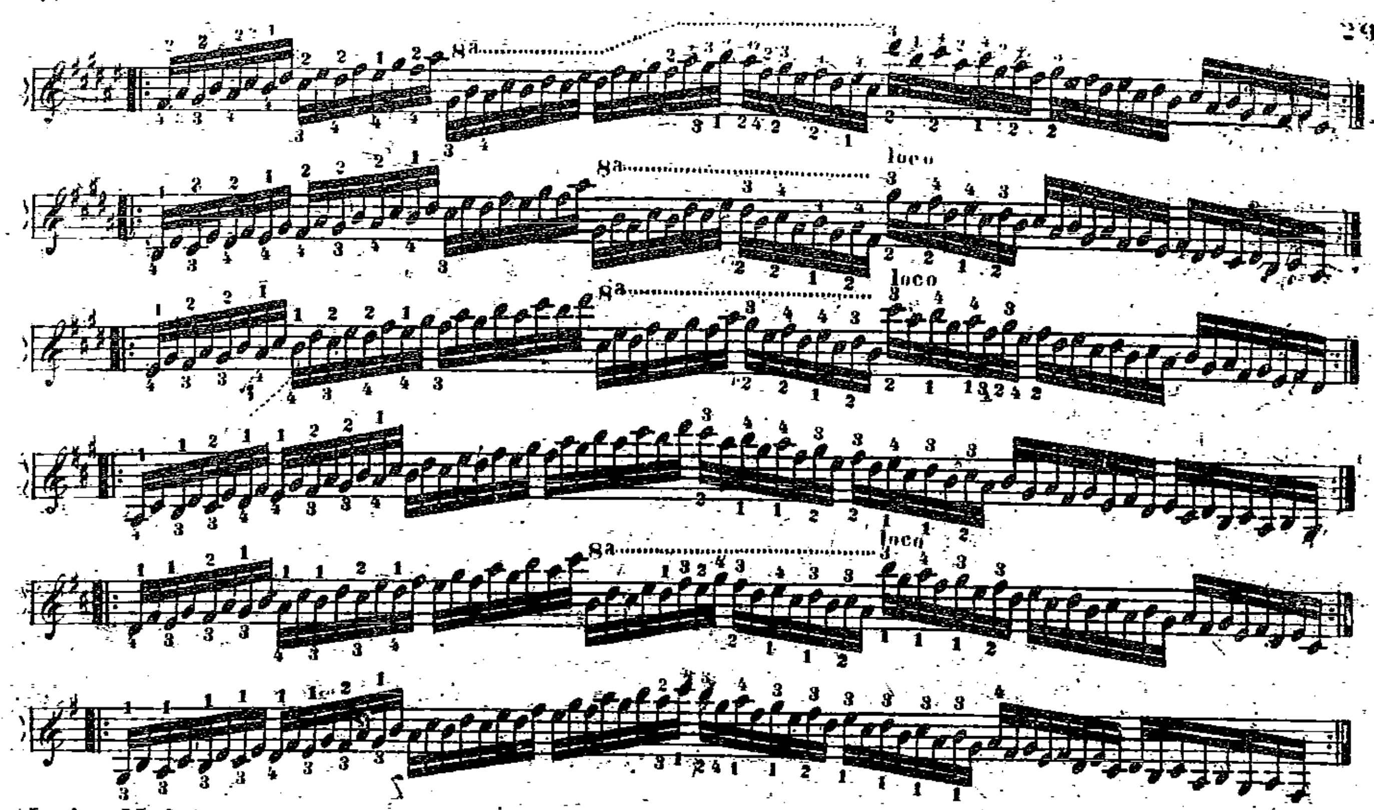
Der Schüler muss diese Passage durch die ganze Tastatur, und zwar zuerst mit jeder Hand allein, und sodann auch mit beiden Händen (eine *Octave* oder auch eine *Sexte* von einander entfernt) fleissig üben.

§ 2.

In allen übrigen Tonarten muss in der rechten Hand die 1te Art mit der 2ten Art dergestalt abwechseln, dass auf jede tiefere Note, wenn sie eine Untertaste ist, stets der Daumen kommt; wenn sie aber eine Obertaste ist, so muss darauf der 2te Finger gesetzt werden. Dem Daumen folgt stets der 3te und dem 2ten der 4te Finger, wenn man aufwärts geht, so wie im Abwärtssteigen der 3te Finger vor dem Daumen, und der 4te stets vor dem 2ten zu nehmen ist.

In der linken Hand findet das umgekehrte Statt.





In den *Mol*-Tonarten bleibt dieselbe Fingersetzung.

§ 3.

Die 2te Art ist zwar in allen Tonarten möglich, aber ihrer Unbequemlichkeit wegen nicht wohl anzuempfehlen; nur in *C dur* ist sie, bei sehr grosser und sanft auszuführender Geschwindigkeit, und besonders abwärts gehend - in der rechten Hand allein sehr brauchbar.

§ 4.

Eben so kann man die 3te Art nur in *C dur* anwenden, da der Daumen dabei nicht wohl auf Obertasten genommen werden kann.

§ 5.

Noch gibt es eine 4te Art, bei welcher auch der 5te Finger gebraucht wird. Z. B.

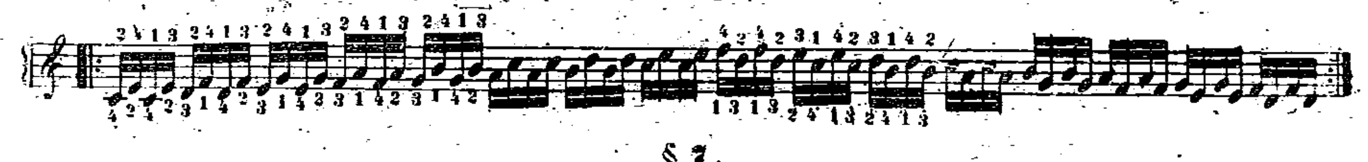


Diese kann in allen Tonarten angewendet werden, wo man überall den Daumen auch auf die Obertasten setzen darf.



§ 6.

Wenn jede Terz wiederhohlt wird, so ist das Fingerwechseln sehr vortheilhaft. Z. B.



§ 7.

Wenn die *Terzen*-Töne umgekehrt nach einander folgen, so entstehen *Quarten*-Spannungen, und da muss zu dem Daumen der 4te Finger genommen werden. Z. B.





Da in andern Tonarten der Daumen nicht auf die Obertasten kommen darf, so muss da bisweilen zu dem 2ten Finger auch noch der 5te kommen. Z. B:



§ 8.

Bei kleinen *Terzen* gilt die allgemeine, im § 2 angezeigte Regel, z. B:



Wenn die Spannung durch Umkehrung der *Terz* erweitert wird, so ist ebenfalls der 5te Finger zu Hilfe zu nehmen. Z. B:



§ 9.

Bei lange anhaltendem Wiederhohlen einer einzigen *Terz* ist das Fingerwechseln sehr vortheilhaft, um Ermüdung zu vermeiden. Z. B:



§ 10.

Folgende, aus den *Terzen* entstehende Passagen sind noch wohl zu üben:





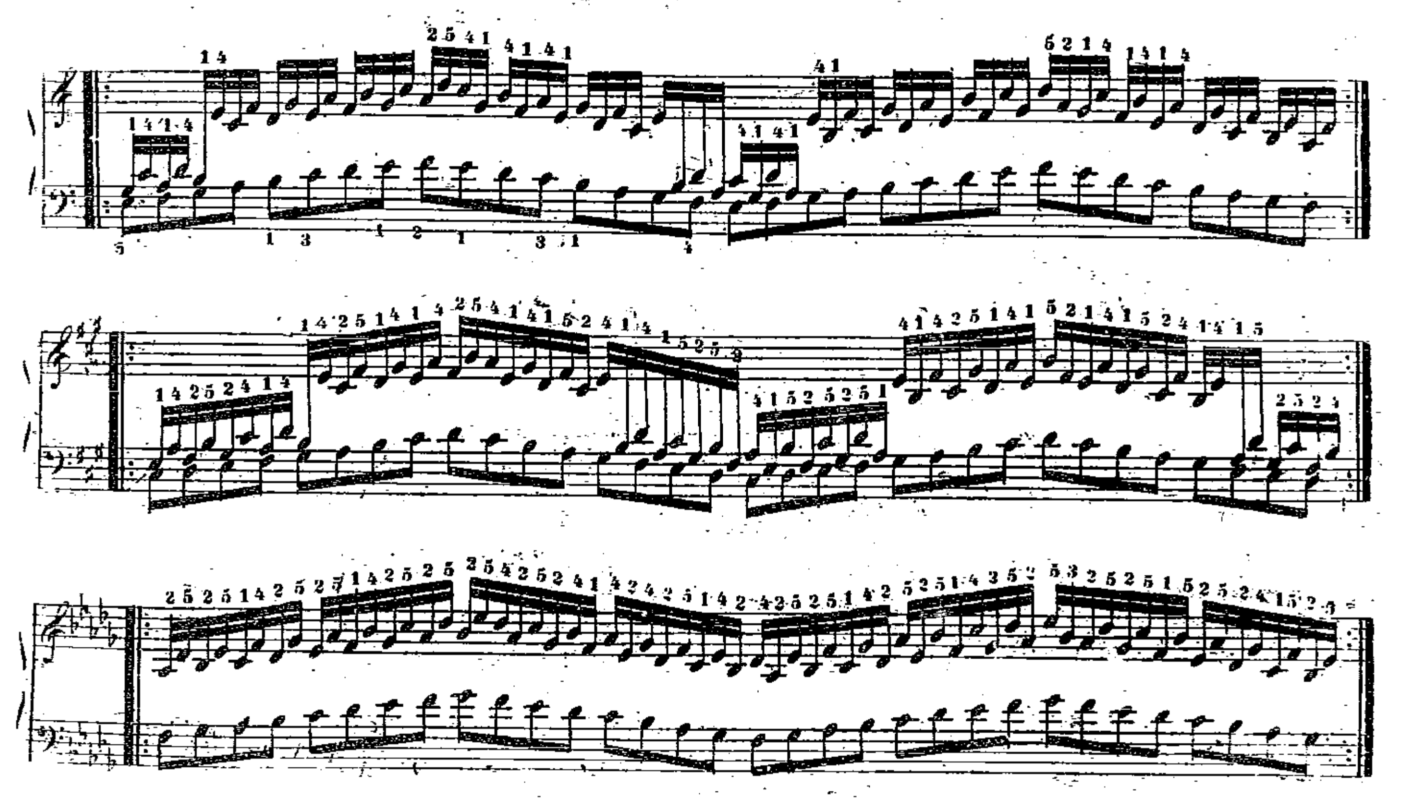
Und so in allen übrigen, wie auch in den *Mol*-Tonarten.


N° 2.
Jn andern Tonarten ist diese Passage nur in der rechten Hand abwärts gehend, gebräuchlich; aber da auch sehr häufig.
N° 3.
Auch chromatisch kommt sie sehr häufig vor.
loco

oder

§ 11.

Auch *Quarten*-Spannungen haben eine bestimmte Fingersetzung.





Man sieht, dass hier der Daumen niemals auf die Obertasten zu kommen braucht; wohl aber der 5te Finger, wo die Spannung für den 4ten zu gross wäre.



In der linken Hand finden solche *Quarten-Passagen* nicht Statt.

§12.

Die *Sexten*-Passagen haben ungefähr eben so viele Abwechslungen wie die *Quarten*, nur dass sie meistens auch mit beiden Händen ausführbar sind.

In *C dur* kann man aufwärts zum Daumen beliebig den 4ten oder den 5ten Finger nehmen, aber abwärts nur den 5ten. Z. B:



In andern Tonarten muss jedoch auf die Obertasten der untern Stimme der 2te Finger kommen, nach welchem im Aufsteigen stets der 5te folgt. Im Absteigen muss der 5te Finger dem 2ten vorangehen. In der linken Hand gilt das Gegentheil, z. B:



Man sieht, dass im Herabsteigen auch beliebig der Daumen auf Obertasten genommen werden kann, weil die Spannung da schon eine *Septime* beträgt.

Andere *Sexten-Passagen*.



Bei dieser Passage muss in anderen Tonarten der Daumen auch bisweilen auf die Obertasten kommen. Z. B:



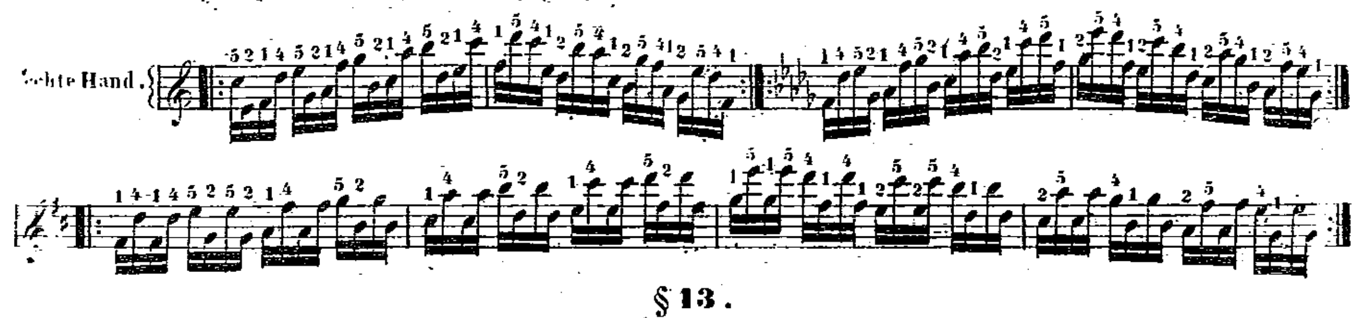
In der nächstfolgenden bleibt der Daumen nur auf den Untertasten,



Dagegen kommt er in derselben auf umgekehrte Art, auf jede untere Note ohne Ausnahme.



Wenn folgende Passage *legato* und schnell vorzutragen ist, so muss sich der Spieler auch die beigefügte, etwas unbequeme Fingersetzung gefallen lassen.



§ 13.

Nacheinander folgende *Octaven* werden auf den Untertasten mit dem 1ten und 5ten Finger, auf den Obertasten aber mit dem 1ten und 4ten Finger genommen, z. B:

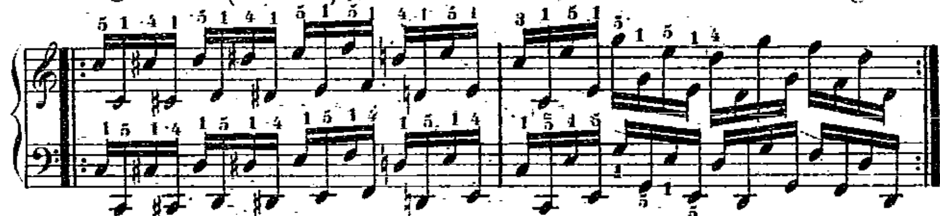


Wenn solche *Octaven* eine Art von Triller bilden, so wechselt der 4te Finger stets mit dem 5ten ab, z. B:

Auch entferntere Sprünge sind auf diese Art zu spielen, z. B.

Bei grösseren Spannungen solcher Sprünge ist statt dem 4ten Finger der 3te vorzuziehen.
Z. B:

Wenn die *Octaven* umgekehrt (abwärts) gebrochen sind, so bleibt dieselbe Fingersetzung. Z. B:



Und so alle übrigen *Octaven*-Figuren.
Bei Doppel-*Octaven*-Passagen ist stets der 5te Finger und der Daumen abzuwechseln.



Diejenigen Spieler, welche eine kleine Hand haben, können übrigens nach Belieben *alle Octaven* mit dem Daumen und dem 5ten Finger greifen, indem der 4te nicht durchaus nothwendig ist.

3tes Kapitel.

Von den Passagen,

welche aus den *Accorden* gebildet werden.

§ 1.

Diese sind noch manigfaltiger, und gehen beinahe in's Unendliche.

a.) Von den Passagen, welche aus dem *Dur*- und *Moll*- Dreiklang entstehen.

§ 2.

In Rücksicht auf die Fingersetzung wird der Dreiklang in 4 Gattungen eingetheilt, nämlich:

a.) Ohne alle Obertasten. *b.)* Mit einer Obertaste.
c.) Mit zwei Obertasten. *d.)* Endlich nur aus Obertasten bestehend.

Jede dieser Arten bildet eine grosse Zahl von Passagen, die ihre eigenthümliche Fingersetzung haben.

Von den *Accorden* ohne alle Obertasten.

§ 3.

Wir wissen, dass jeder Dreiklang drei verschiedene Lagen hat, nämlich:



Da nun die Ausspannung, welche die *Quart* (G, C) bildet, in jeder Lage mit andern Fingern genommen werden muss, so hat also, wie man sieht, jede Lage ihre besondere unveränderliche Fingersetzung, welche auch dann bleiben muss, wenn dieselbe Lage durch mehrere *Octaven* fortgesetzt wird. Z. B: *C dur.*



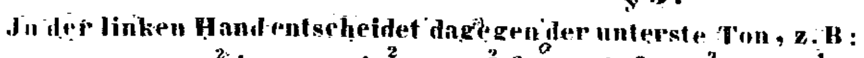
§ 4.

Da man aber oft in Zweifel gerathen kann, welche von diesen 3 Fingersatzarten in einem eben vorkommenden Falle anzuwenden sey, so gilt hierüber in der rechten Hand die Regel, dass stets der oberste Ton, zu welchem die Passage hinauf geht, und auf welchen der 5te Finger kommen muss, hierüber entscheidet, und dass daher der unterste Ton mit demjenigen Finger genommen werden muss, der eben zu der Lage passt. Z. B:



§ 5.

In der linken Hand entscheidet dagegen der unterste Ton, z. B:





§ 6.

Es ist wohl zu merken, dass alles dieses in allen denjenigen Tonarten gilt, wo der *Accord* keine Obertasten hat, nämlich in *C dur, F dur, G dur, A mol, D mol, E mol*, und dass folglich sowohl die vorhergehenden Beispiele, wie alle übrigen, die noch in *C dur* nachfolgen werden, in allen diesen 6 Tonarten wohl zu üben sind.

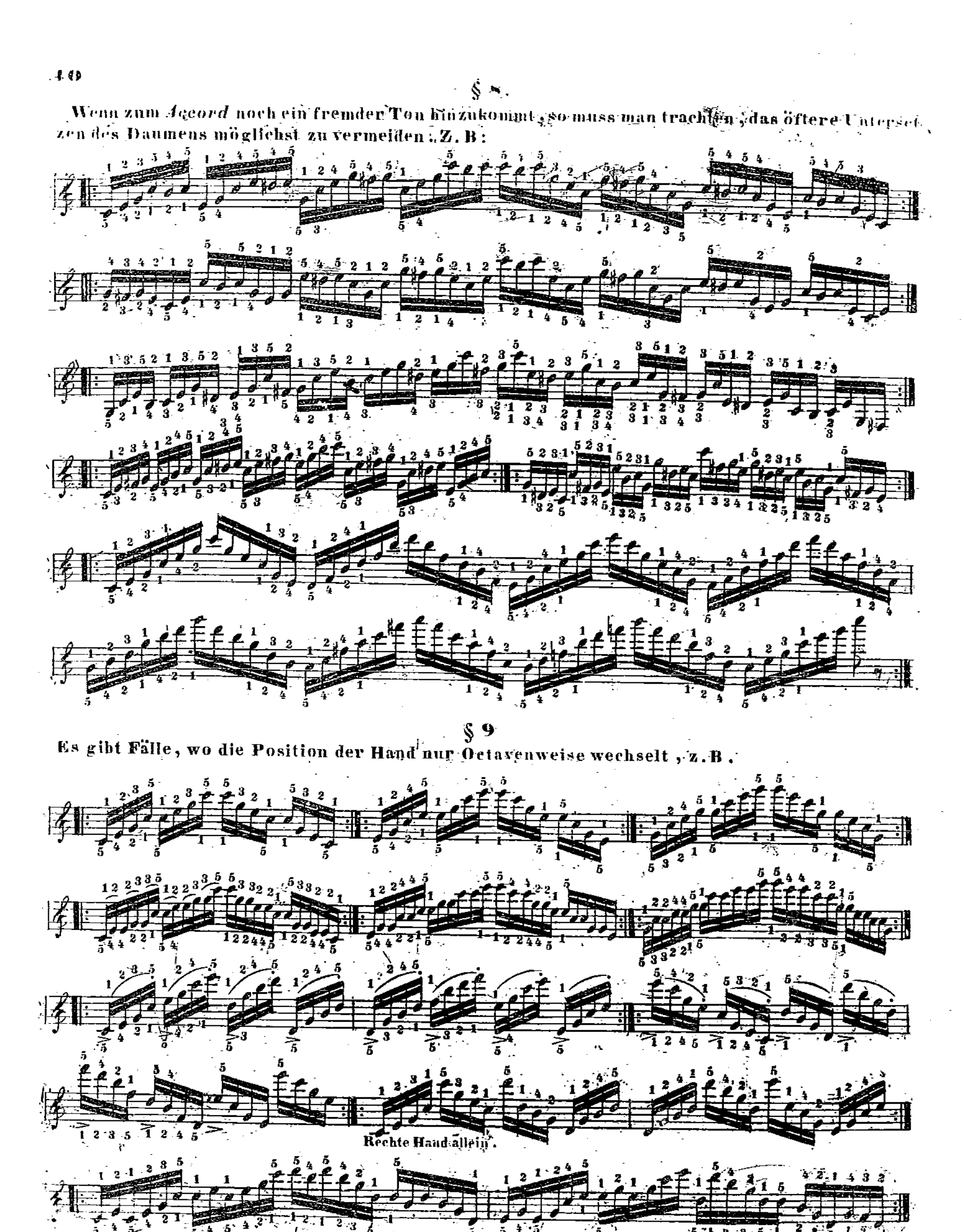
§ 7.

Folgendes sind die gewöhnlichsten Passagen, welche aus dem vollkommenen *Accord* gebildet werden.

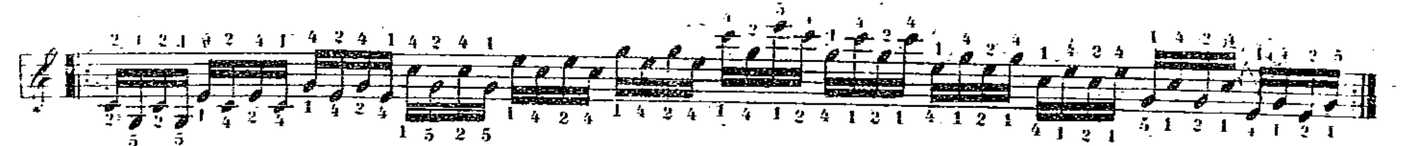
R.H.

L.H.

(*) Diese *Passagen* müssen ebenfalls zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand allein, hierauf mit beiden zugleich, sehr fleissig geübt werden, und zwar nicht nur in dem Raume von einer Octave, sondern durch alle Octaven der ganzen Tastatur, auf und ab.


§ 8.
Wenn zum Accord noch ein fremder Ton hinzukommt, so muss man trachten, das öftere Untersetzen des Daumens möglichst zu vermeiden. Z. B:
§ 9
Es gibt Fälle, wo die Position der Hand nur Octavenweise wechselt, z. B.
Rechte Hand allein.

Bei verspätetem Fortschreiten ist der Fingerwechsel zweckmässig Z. B.



Eine besondere Beachtung und vorzügliche Uibung verdient folgende, sehr häufig in allen Tonarten gebrauchte Passage; weil sie mehrere Fingersatzarten erlaubt.



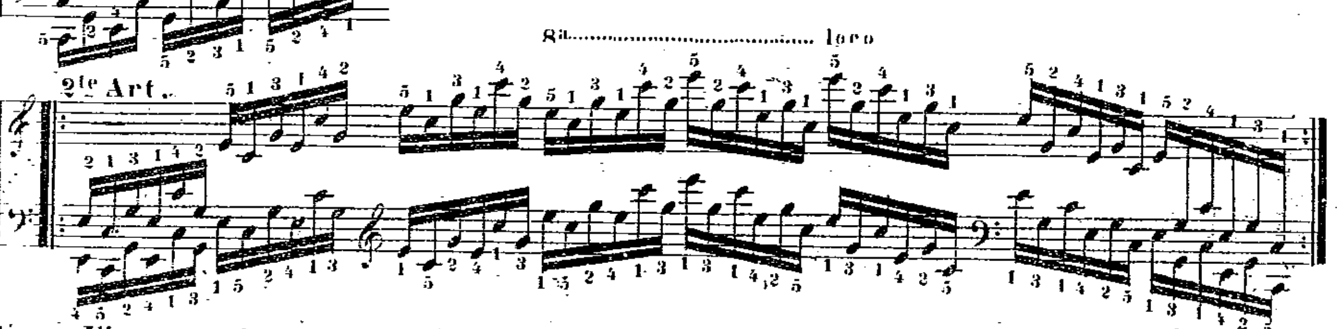
Um diese Art gut einzuüben, hat man sich den *Accord* in folgenden Positionen zu denken, und auch anfangs zu exerzieren.



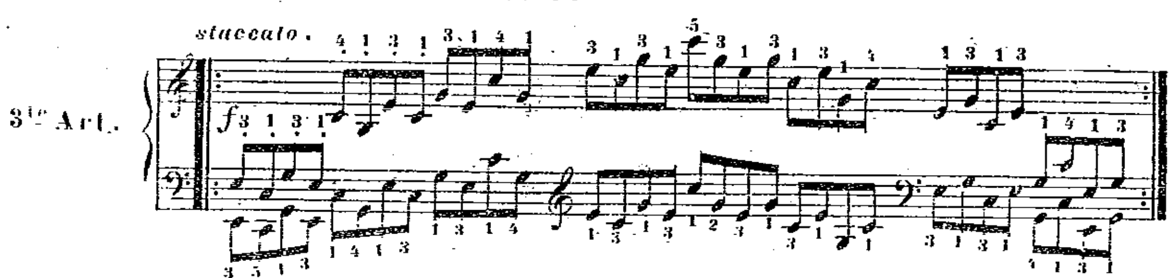
Indem man nun jeden dieser *Accorde* auf folgende Art bricht:



u.s.w. und dabei vorzüglich beachtet, dass der 5te Finger zum Daumen gleich und natürlich gebunden werde, so erhält man in dieser schwierigen Passage eine Sicherheit und Rundung, die bei ihrer Allgemeinheit höchst nöthig ist.



Dieser Fingersatz ist nur dann gut anwendbar, wenn die Passage, wie hier, in schnelle *Sextolen* abgetheilt erscheint, weil man da nöthigenfalls die erste Note (von sechsen) stärker markiren kann. Auch diese Art biethet viele Sicherheit dar.



Diese Art ist nur im langsameren *Tempo* anwendbar, wenn die Passage sehr kräftig und [illegible] ausgeführt werden soll.

§ 11.

Diese Passage wird auch häufig durch Zusatznoten varirt, und dann gilt meistens die 3te Fingersatz-Art. z.B:

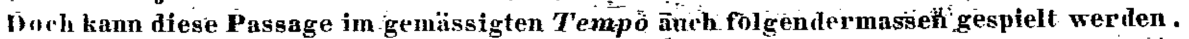
§ 12.

Wenn der *Accord* auf folgende Art in *Triolen* gebrochen wird, so gilt wieder die ganze Position-Fingersetzung wie im § 10 in der ersten Art.

oder:

oder:

Doch kann diese Passage im gemässigten *Tempo* auch folgendermassen gespielt werden.





§ 13.

Wenn *Accord*-Passagen stufenweise nach einander folgen, so bleibt auf jeder Stufe dieselbe Fingersetzung. Solche Passagen entstehen meistens aus dem *Sextaccord* mit beigefügter *Terz* als Mittelstimme, und mit, oder ohne Zusatznoten.







§ 14.

Wenn feste *Accorde* nach einer *Accorden*-Passage nachfolgen, muss der Fingersatz so gewählt werden, dass der *Accord* mit dem letzten Ton der Passage gebunden erscheine. Z. B.



§ 15.

Wenn übrigens bei gebrochenen *Accorden* ein Ton, oder zwei Töne über die *Octave* gehen, so muss meistentheils ein oder zwei Finger über den Daumen geschlagen werden. Z. B.



Und so in allen Tonarten, wo im *Accord* keine Obertaste vorkommt.

§ 16.

Wenn aber Obertasten im Wege stehen, so kommt der Daumen auf die bequemste Untertaste, z. B:



Doch gibt es Fälle, wo der Daumen auf Obertasten bequemer fällt. Z. B:



Da hier nämlich im zweiten Takte der Daumen auf jeden Fall auf eine Obertaste fällt, so nimmt man ihn auch schon im ersten Takte darauf, um die Hand in gleicher Lage zu lassen. In der linken Hand ist es eben so.

§ 17.

Indessen bleibt es in ähnlichen Fällen dem Spieler erlaubt, bisweilen alle 5 Finger ohne Untersetzung zu gebrauchen, wenn die besondere Lage des *Accords* es bequemer erscheinen lässt. Z. B:



b.) Von den Accorden mit einer Obertaste.

§ 1.

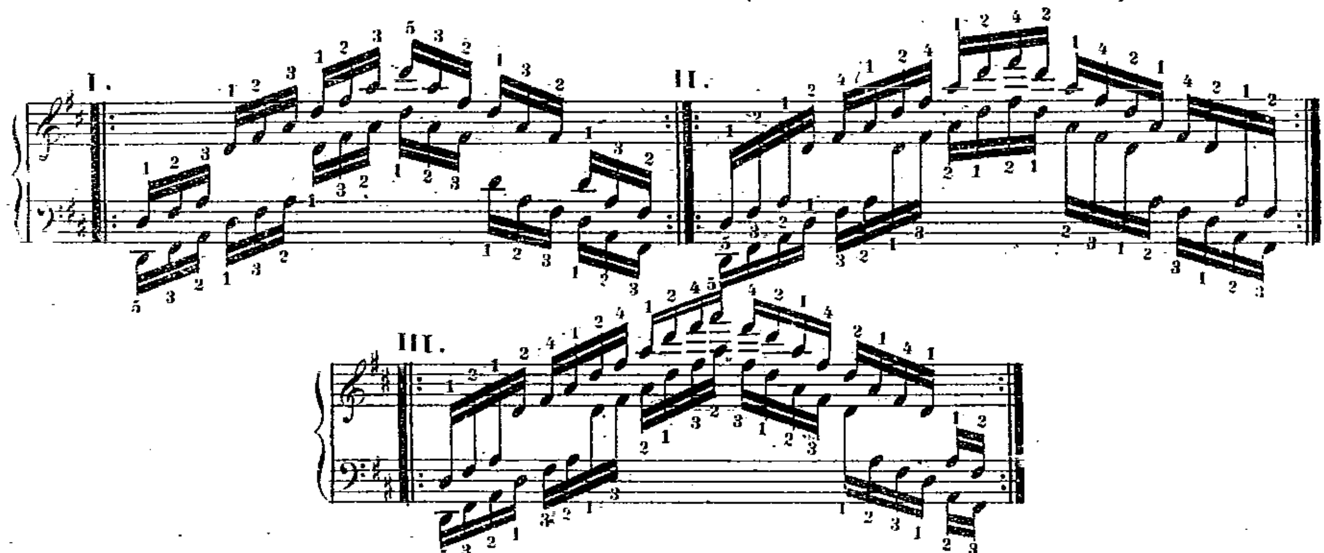
Die Regeln und Beispiele, welche wir hier sämmtlich in *D dur* setzen werden, gelten auch in *A dur, E dur, B dur, H mol, G mol, C mol* und *F mol*, folglich in 7 Tonarten.

§ 2.

Die 3 Lagen des *D dur Accords* sind folgende.



Da aber in der Regel der Daumen nicht auf die Obertaste (*Fis*) kommen darf, so hat die 2te und die 3te Lage Eine und dieselbe Fingersetzung, und auch hier entscheidet in der rechten Hand die Obertaste und in der linken die tiefste Note, welche Fingersetzung eben die anwendbarste ist, z. B:



Man sieht, dass in der rechten Hand, sowohl bei der 2ten wie bei der 3ten Passage der Daumen auf das *A* kommt. In der Linken bleibt die Fingersetzung unverändert, weil die unterste Note stets *D* war. Wenn aber der Bass bis *A* hinabginge, so müsste der 3te Finger auf jedes *D* kommen, z. B:



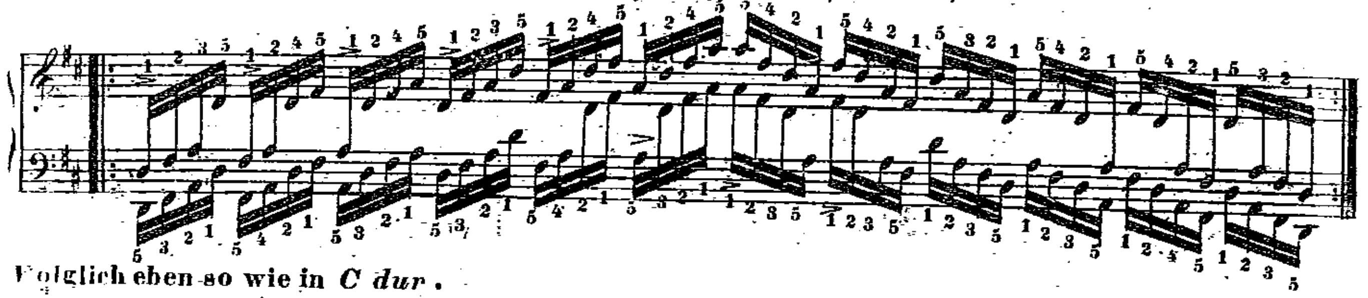
Wäre da hingegen *Fis* die tiefste Note, so käme auf *D* wieder der Daumen, z. B:

§ 3.

Die regelmässige Fingersetzung für den, in allen 3 Lagen sich wiederhohlenden *Accord* ist zwar bekanntlich die folgende:



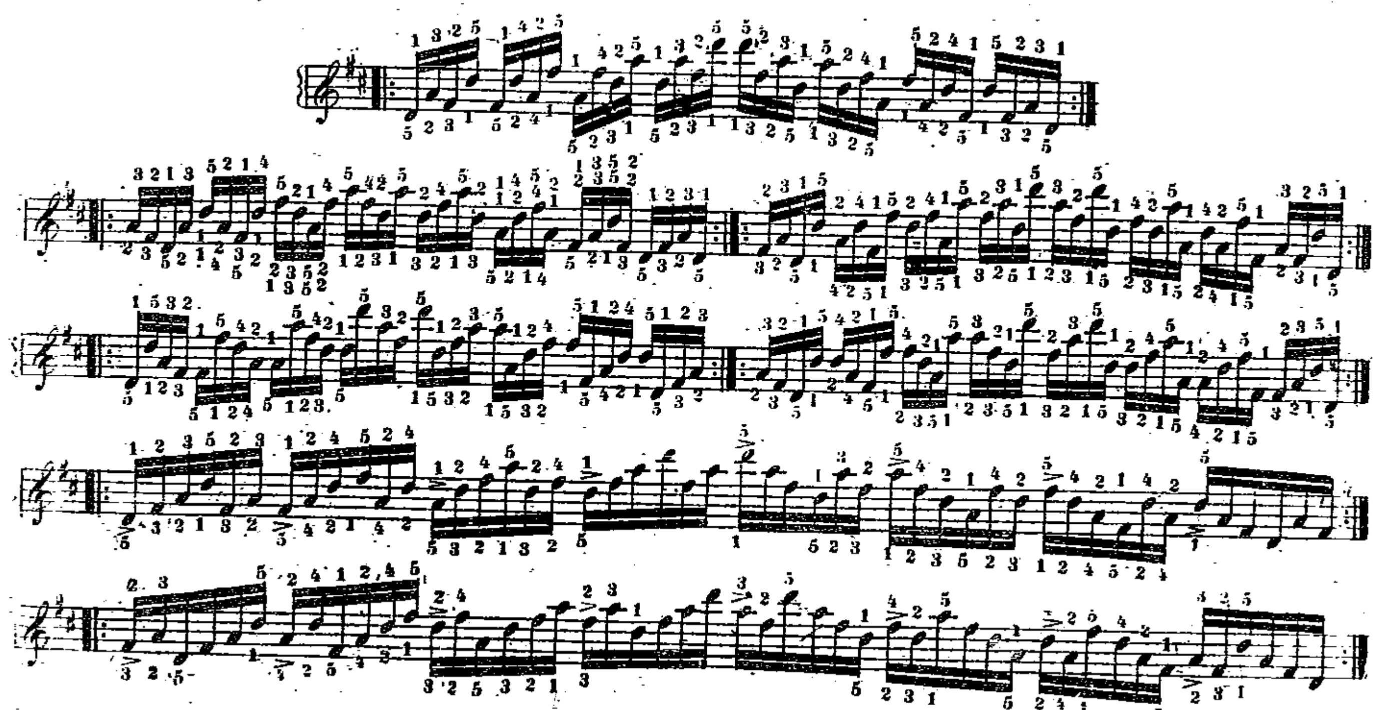
Allein wenn man stets den ersten Ton jeder Notengruppe besonders markiren will, so kan und muss man den Daumen und den 5ten Finger auch auf die Obertasten nehmen, nämlich:



Folglich eben so wie in *C dur*.

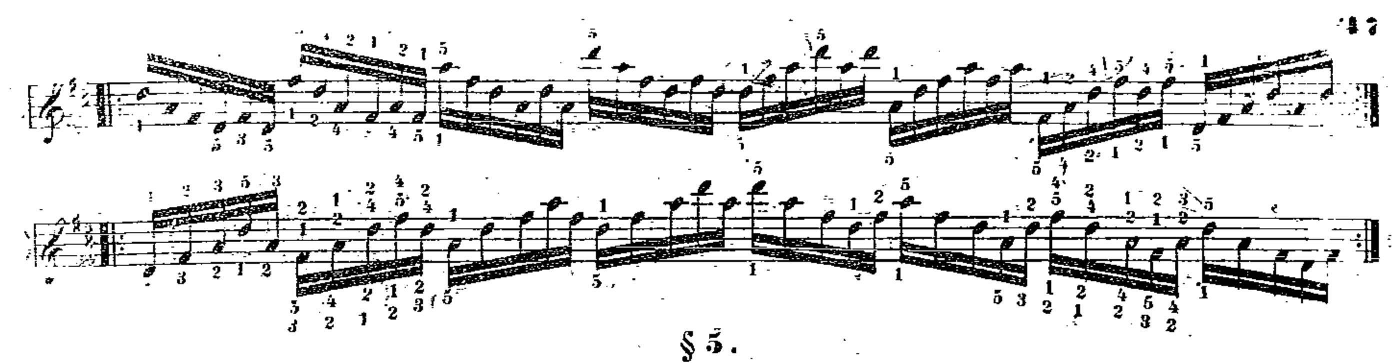
§ 4.

Diese zweite Fingersetzungs-Art ist aber noch desshalb wichtig, weil viele andere, aus dem *D dur Accord* entstehenden Passagen mit derselben genommen werden müssen, in so fern sie von Lage zu Lage fortschreiten, z. B.



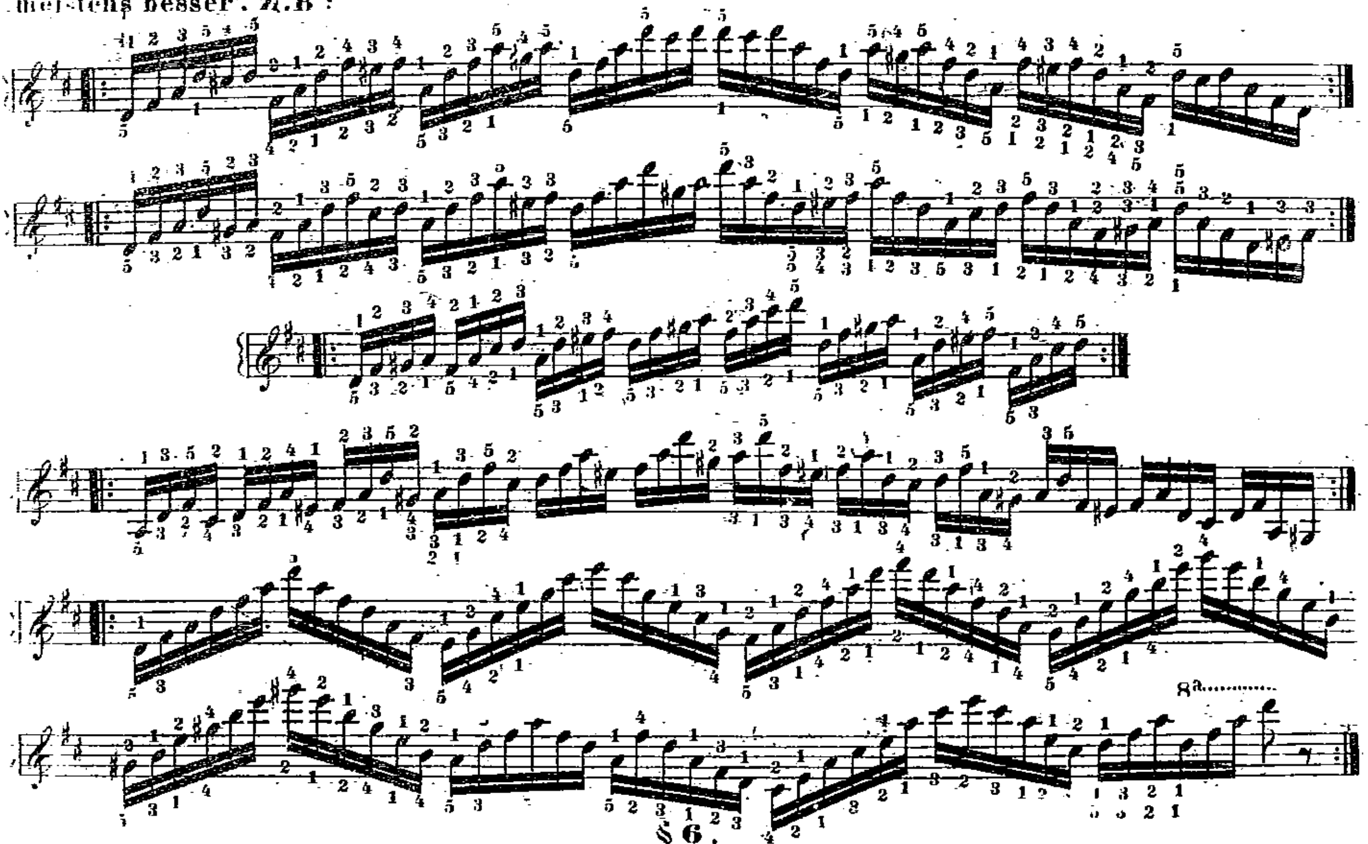
Bei den 2 letzten Passagen gilt jedoch dieser Fingersatz nur, wenn die erste *Sextole* jedesmal besonders markirt werden soll, sonst ist der 2te und 4te Finger auf *Fis* (nach der gewöhnlichen Regel) besser. Dasselbe gilt grösstentheils auch bei den 3 nächstfolgenden Beispielen.





§ 5.

Wenn aber zum *Accord* noch fremde Töne kommen, so ist die erste regelmässige Fingersetzung meistens besser. Z.B:



§ 6.

Wenn die Positionen *Octavenweise* abgerissen nach einander folgen, so ist der Fingersatz auf die 2te Art zu nehmen.

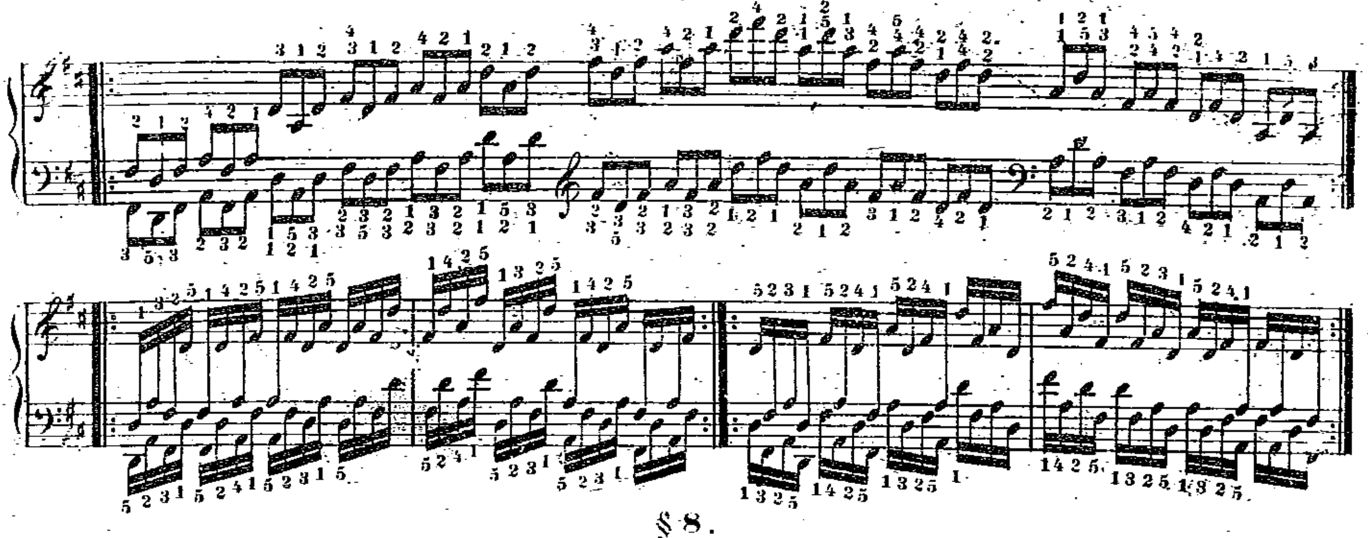


§ 7.

Auch in allen diesen Tonarten ist die nachfolgende Passage sehr häufig, und besonders fleissig zu üben: Der Daumen darf in derselben auf keine Obertaste kommen.

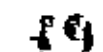


Die folgende *Triolen*-Passage hat ebenfalls ihren eigenthümlichen Fingersatz.



§ 8.

In stufenweise fortschreitenden *Accorden*-Passagen kommt der Daumen so oft auf die Obertasten, als es zur Bindung des Ganzen bequemer erscheint, z. B:





In *Octaven-Positionen* kommt der Daumen auch auf die Obertasten, z.B:



§ 9.

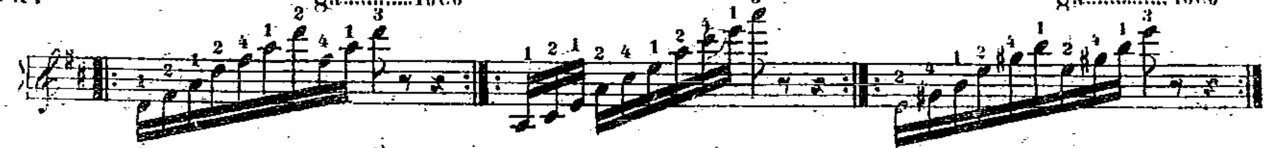
Wenn der *Accord* in der ersten Lage (in der rechten Hand) sehr schnell aufwärts geht, und dann oben kurz abbricht, so ist die folgende Fingersetzung sehr vortheilhaft, weil durch sie die Passage viel ründer ausgeführt werden kann.



Nur müssen die letzten 5 Finger sich eine sehr richtige Spannung angewöhnen. Doch kann dieses nur in den obigen 3 Tonarten Statt finden.

§ 10.

In denselben 3 Tonarten ist in demselben Falle selbst die folgende Fingersetzung nicht zu verwerfen.



Die Ursache dieser Ausnahme ist, weil mit der gewöhnlichen, zur ersten Lage gehörigen Fingersetzung in sehr schnellem *Tempo* die nöthige Gleichheit und Rundung bei dem Untersetzen des Daumens nach der *Quart* sehr schwer zu erlangen ist wie z.B:



C.) Von den Accorden mit 2 Obertasten.

§ 1.

Indem wir hier alle Regeln und Beispiele in *Es dur* nachfolgen lassen, bemerken wir, dass dieselben auch noch in *As dur, Des dur, Gis mol* und *Cis dur* anwendbar sind, so wie auch mit einigen Ausnahmen, in *H dur* und *B mol*, folglich in allem auch in 7 Tonarten.

§ 2.

Die Grundpassage des *Es-dur-Accords* hat nur eine Fingersetzung, indem der Daumen bekanntlich nur auf das *G* kommen darf:

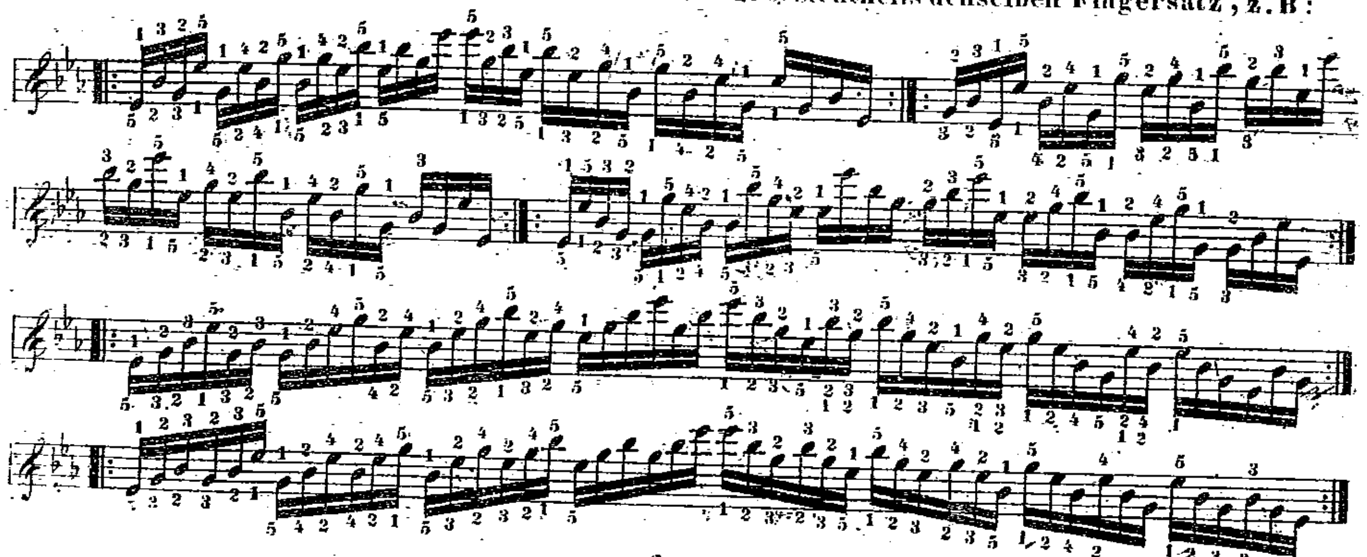


Wenn sich aber diese Figur in jeder Lage wiederholt, so bleibt die Fingersetzung wie in *C dur*, z. B:



§ 3.

Demzufolge haben alle hieraus gebildeten Passagen grösstentheils denselben Fingersatz, z. B:



§ 4.

Auch in allen diesen Tonarten ist die folgende Passage wohl zu üben.



Für die rechte Hand allein ist auch noch folgender Fingersatz, jedoch nur aufwärts gehend anwendbar.



§ 5.

Wenn diese Passagen noch durch Zusatz-Noten verändert werden, so muss man bei der Fingersetzung trachten, das Regelmässige mit dem Bequemen zu vereinigen, z. B:



§ 6.

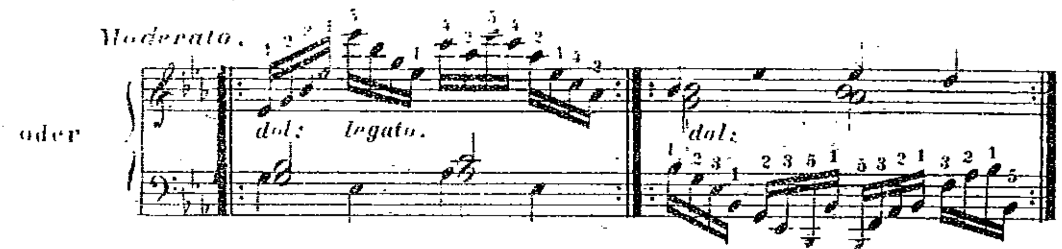
Eben so ist es mit den stufenweise fortschreitenden *Accorden*-Passagen, z. B:

§ 4.

Es gibt Fälle, wo in der fortlaufenden *Accorden*-Passage in allen Tonarten der Daumen auf die Obertasten kommen kann, z. B:



Hier ist es die nachfolgende *Octave*, welche dieses nothwendig macht, weil sie mit der vorhergehenden Note gebunden gespielt werden muss.



Hier macht es besonders der gebundene zarte Vortrag nothwendig.

Uibungen hierüber.

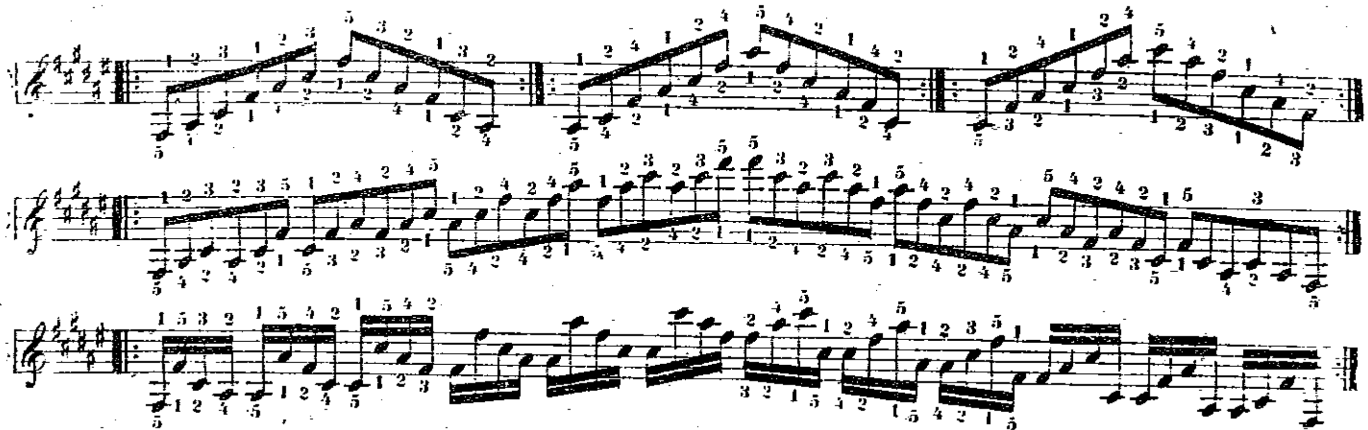
8a........ loco

Die Hand muss bei diesen Passagen so sehr über den Tasten gehalten werden, als nöthig ist, um das Untersetzen und Überschlagen eben so gleich und natürlich hervorzubringen, wie es sonst auf den Untertasten der Fall ist.

d.) Von den Tonarten, wo der Accord nur auf den Obertasten vorkomt.

§ 1.

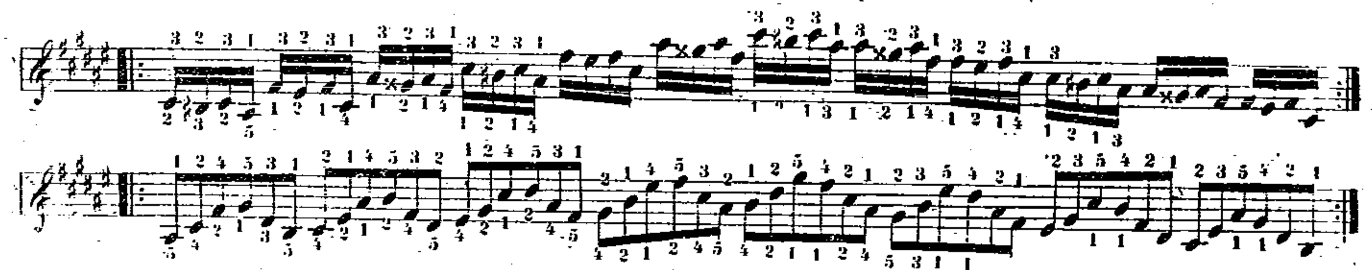
Diese Tonarten sind nur *Fis dur*, und *Dis mol*, und der Fingersatz ist so ziemlich derselbe wie in *C dur*, z. B:



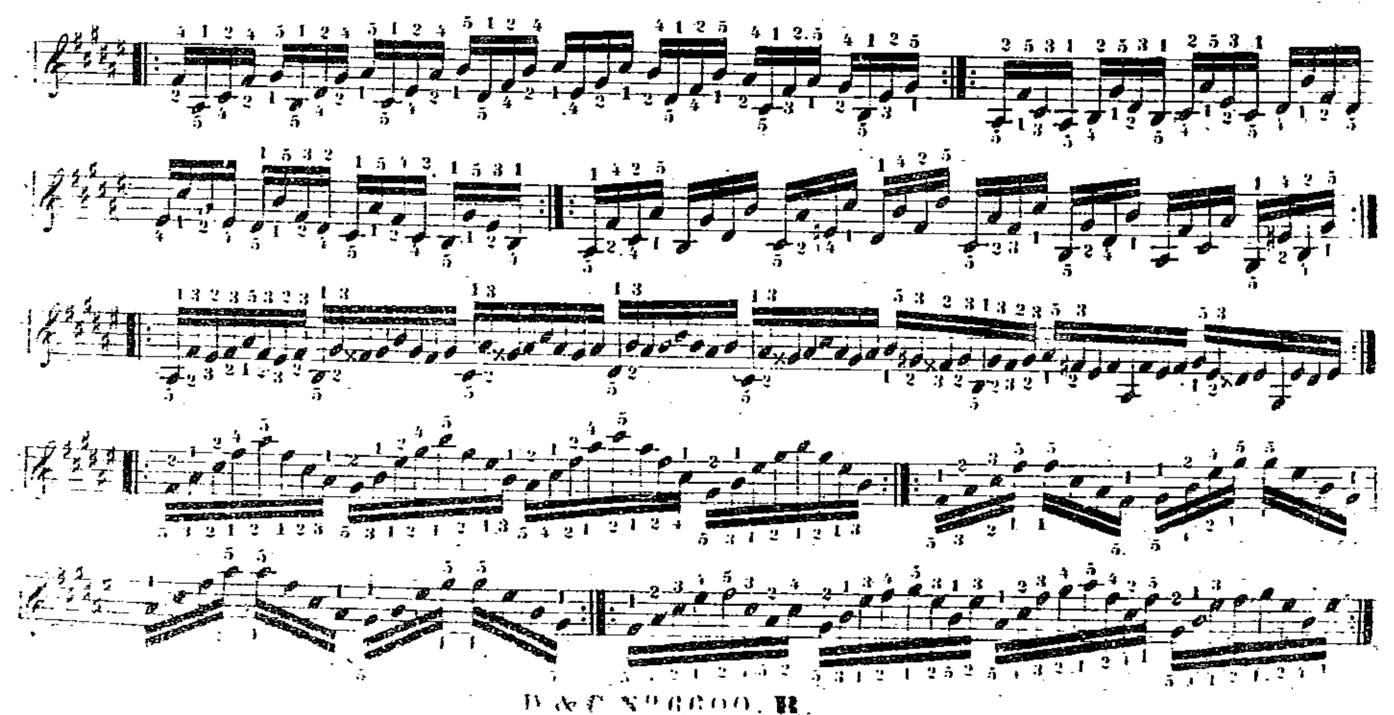
Und so fort alle andern Passagen, in welchen keine Zusatznoten vorkommen.

§ 2.

Bei vermischten Passagen nimmt man ohne Bedenken die bequemsten Finger, z. B:



NB.) Man sieht, dass hier die linke Hand im Zurückgehen den Daumen zweimal nacheinander nehmen muss, weil jede andere Art noch unbequemer wäre.



4tes Kapitel.

Von den Accord=Passagen mit Zusatznoten.

§ 1.

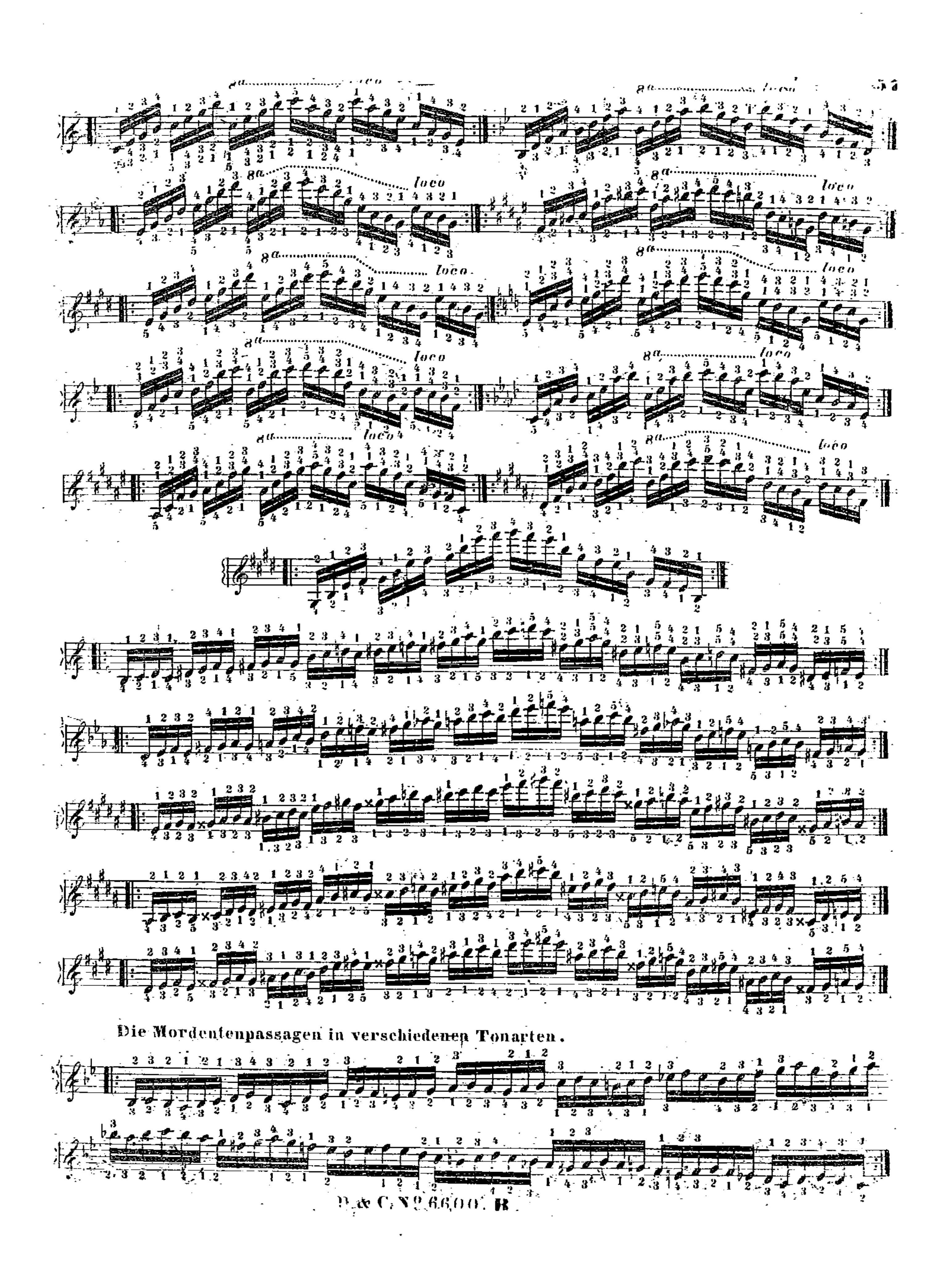
Durch das Beifügen von chromatischen Noten zu den *Accord*=Passagen entstehen noch sehr mannigfaltige Passagen, deren Fingersatz wohl zu beachten ist, weil da fast jede Tonart ihren besonderen hat.





Obwohl alle diese Passagen meistens nur in der rechten Hand vorkommen, so ist es doch gut, wenn man sie auch mit der Linken, und dann mit Beiden übt.
Dieses gilt auch von den nachfolgenden.

Dieser Fingersatz ist nur in den *Accorden* ohne Obertasten anwendbar.



8a
loco
Die Mordentenpassagen in verschiedenen Tonarten.

Mit Sprüngen verbunden, muss man diejenige Fingerordnung nehmen, welche die beste Bindung erlaubt, z.B:



Bei Doppelmordenten muss der Daumen nicht allzu oft gebraucht werden.



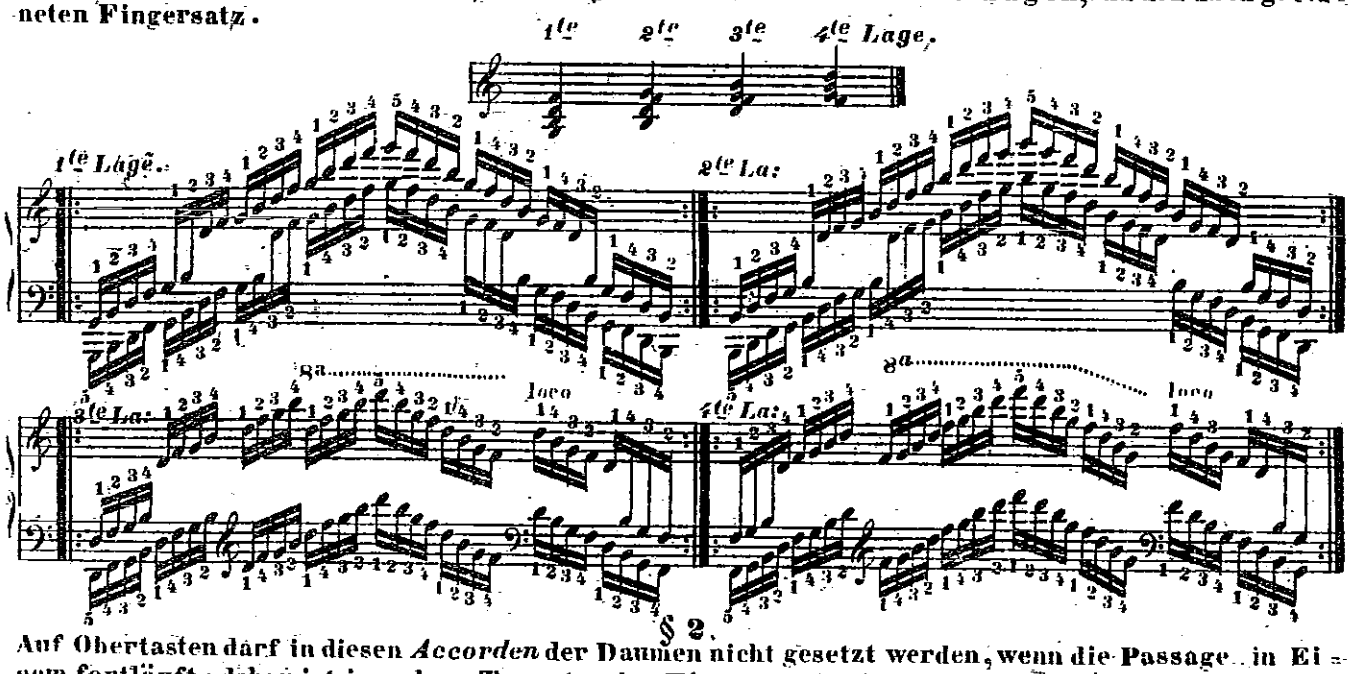
5tes Kapitel.

Von den Passagen des Septimen-Accords.

§ 1.

Nicht minder mannigfaltige Figuren entstehen aus den *Septimen-Accorden*.

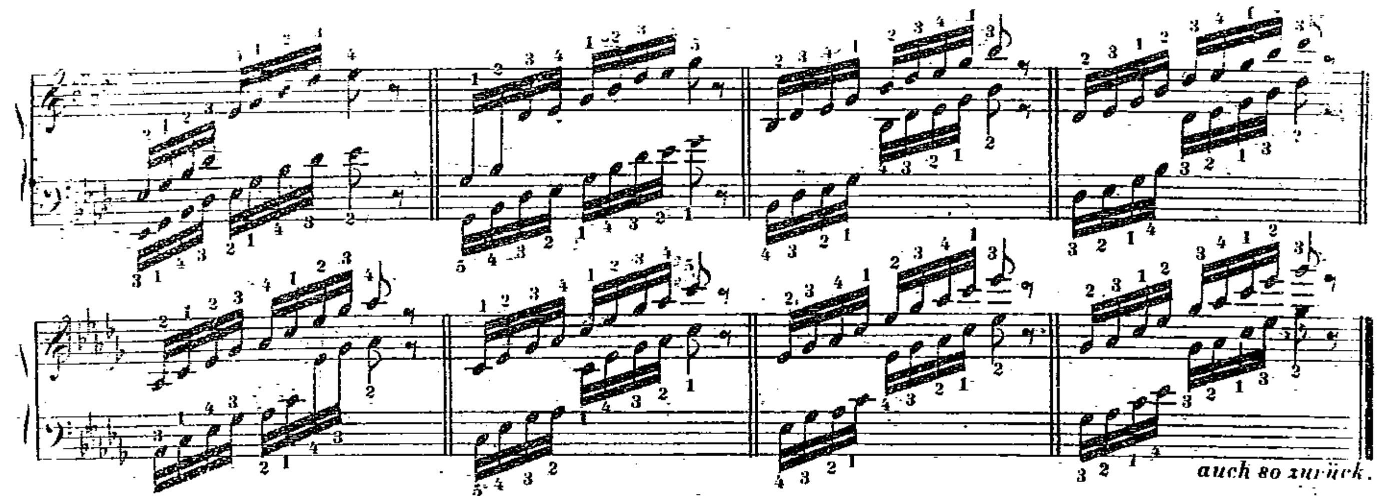
Da dieser *Accord* aus 4 verschiedenen Tönen besteht, so hat er auch 4 Lagen, und den dazu geeigneten Fingersatz.



§ 2.

Auf Obertasten darf in diesen *Accorden* der Daumen nicht gesetzt werden, wenn die Passage in Einem fortläuft; daher ist in andern Tonarten der Fingersatz nicht so mannigfaltig, z. B:





Auch hier bestimmt man die Fingersetzung nach dem obersten Ton, wenn mehr als eine Untertaste da ist.

§ 3.

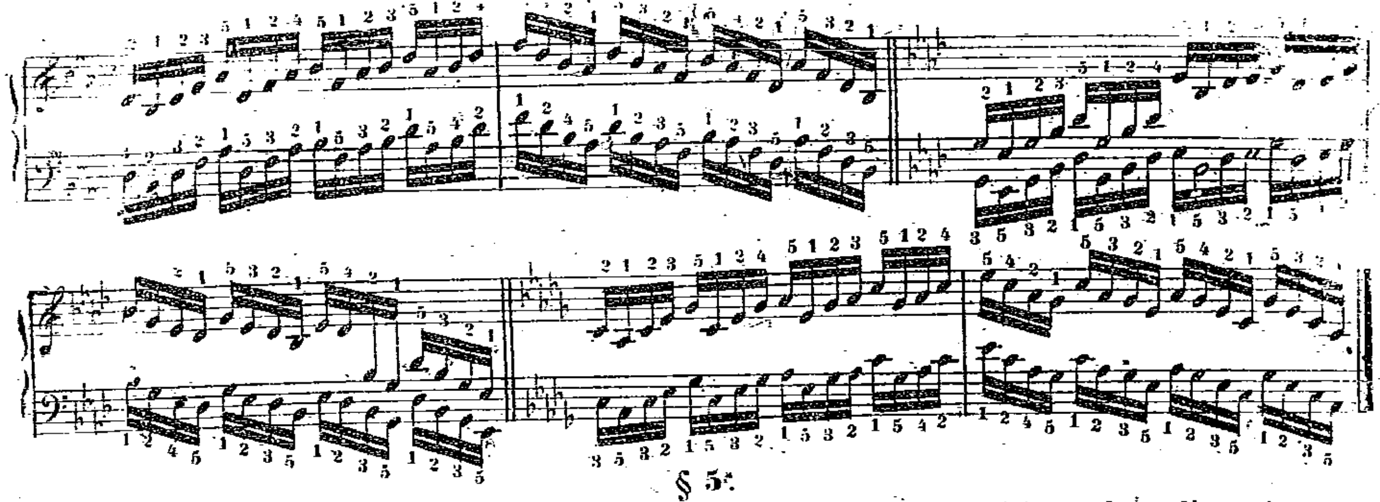
Folgender Fingersatz ist in manchen Tönen für die erste Lage als sehr bequem erfunden worden. Nur darf dabei nie weder der Daumen, noch der 5te Finger auf Obertasten kommen:



§ 4.

Folgen die Lagen abwechselnd nach einander, so kommt der Daumen auf die Obertasten, wo es nöthig wird.





§ 5.

In kürzern Abwechslungen ist der Daumen auf den Obertasten gar nicht nothwendig, obschon bisweilen möglich; z.B:

in B dur auch so.

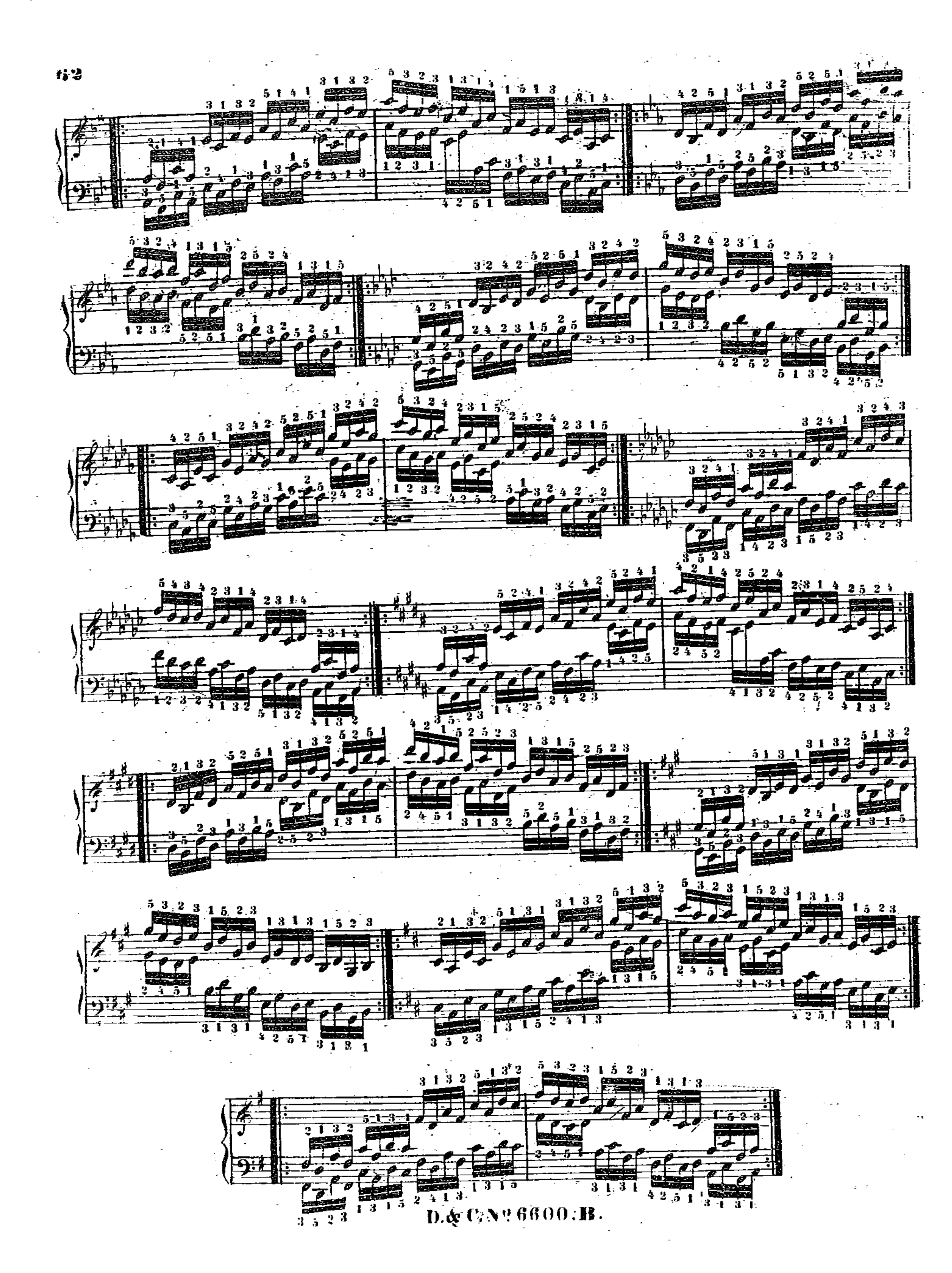
in Des auch so.

etc.

§ 6.

In folgender, sehr häufig vorkommender Figur ist der Daumen ebenfalls auf die Obertasten gar nicht anzuwenden. Nach dem 2ten Finger ist fast immer der 5te zu nehmen.





§ 7.

Die sogenannten *enharmonischen Accorde*, wo jeder Ton vom andern eine kleine *Terz* (oder 4 halbe Töne) entfernt ist, werden in Rücksicht der Fingersetzung ungefähr eben so, wie die *Septimen Accorde*, gespielt, und kommen auch meistens in ähnlichen Figuren vor.



§ 8.

In Einem fortlaufend, kommt darin der Daumen niemals auf Obertasten.

Eben so zurück.

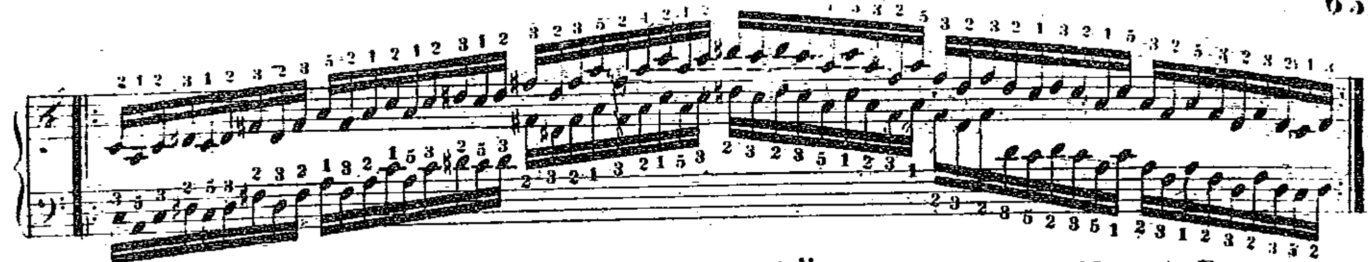
Jeder dieser drei *Accorde* hat, wie man sieht, 4 Lagen, jedoch nur so viele Fingersatz Arten, als es Untertasten in demselben gibt; und auch hier entscheidet *(in der rechten Hand)* der oberste Ton welcher man sich eben zu bedienen hat.

§ 9.

Auch in folgender; *(ebenfalls sehr oft vorkommender Form)* darf der Daumen nie auf die Obertasten kommen.

etc.

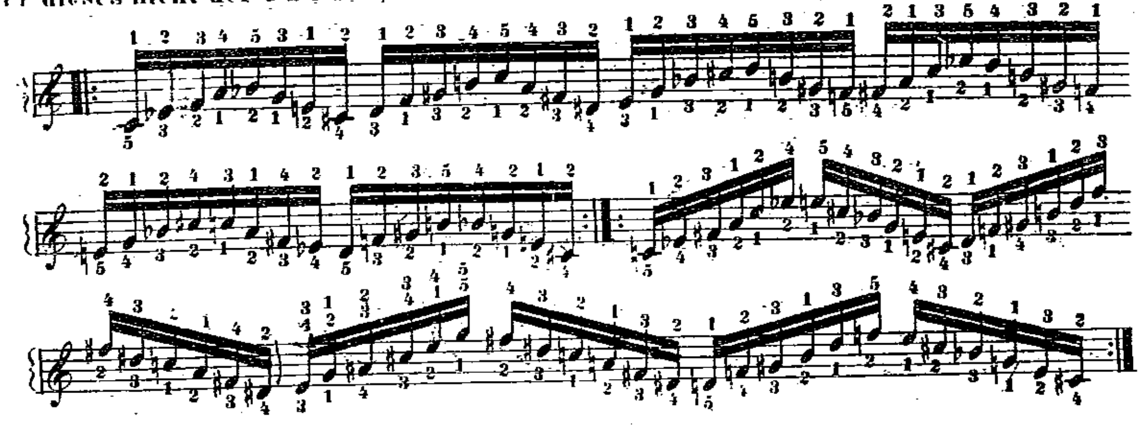
Wie auch in dieser:



Wo die ganze Hand ausreicht, ist alles Untersetzen und Überschlagen zu meiden, z. B:



Wo aber dieses nicht der Fall ist, muss der Daumen so oft als nöthig genommen werden, z. B



6tes Kapitel.

Von den Doppelnoten,

welche bei *Scalen* und *Accord*= Passagen vorkommen.

§ 1.

Wenn bei Tonleitern einzelne Doppelnoten vorkommen, so mussen die Regeln der *Scalen* und der *Accorde* vereinigt befolgt werden, z. B



Auf Obertasten ist da der Daumen grösstentheils zweckmässig und erlaubt.





Wir setzen hier überall nur einige entgegengesetzte Tonarten, um anzuzeigen, dass der Fingersatz in allen 24 Tonarten derselbe bleibt. Wenn für die linke Hand gar kein Fingersatz angezeigt ist, so wird die Passage für diese Hand als unanwendbar angesehen.

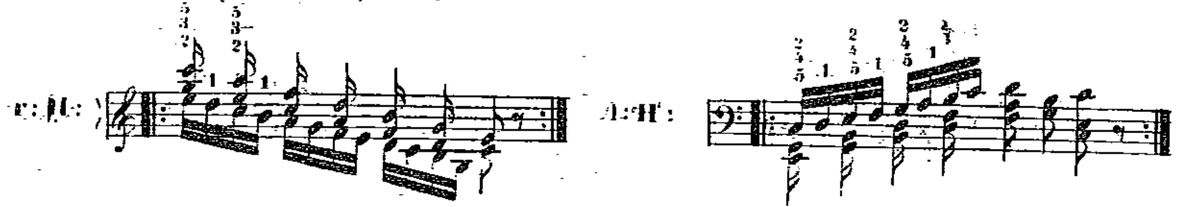
Die folgende Passage ist nur in *C dur*, und noch einigen leichten Tonarten ausführbar



In *D* und *A dur* lässt sich diese Passage nur mit folgenden Fingern *legato* ausführen.



Auch dreistimmig ist sie möglich.



Folgende Passage ist, *(in der rechten Hand)* in den meisten Tonarten ausführbar.



Die fortlaufende Accordpassage in Doppeltönen ist stets mit der, bei der einfachen gebräuchlichen Fingersetzung ausführbar, z:B:

1te Lage. 8a ... loco *2te Lage.* 8a ... loco

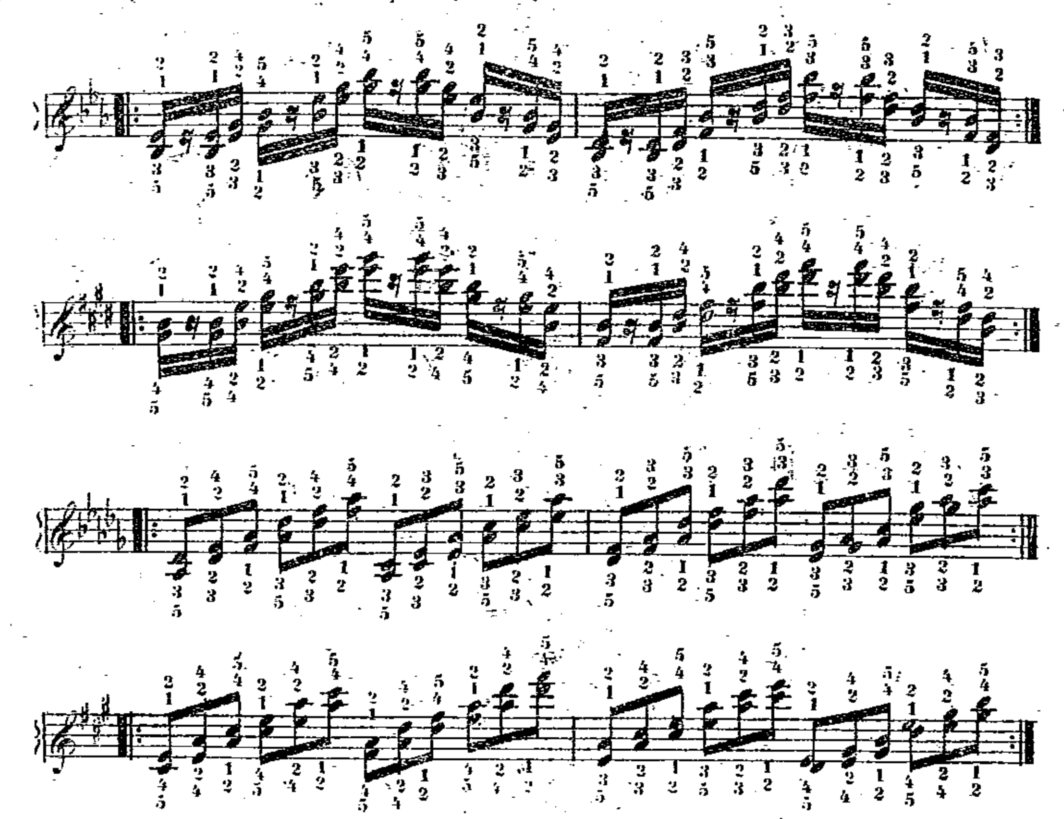
3te Lage. *1te Lage.* 8a ... loco

2te und 3te Lage. 8a ... loco *Alle 3 Lagen.*

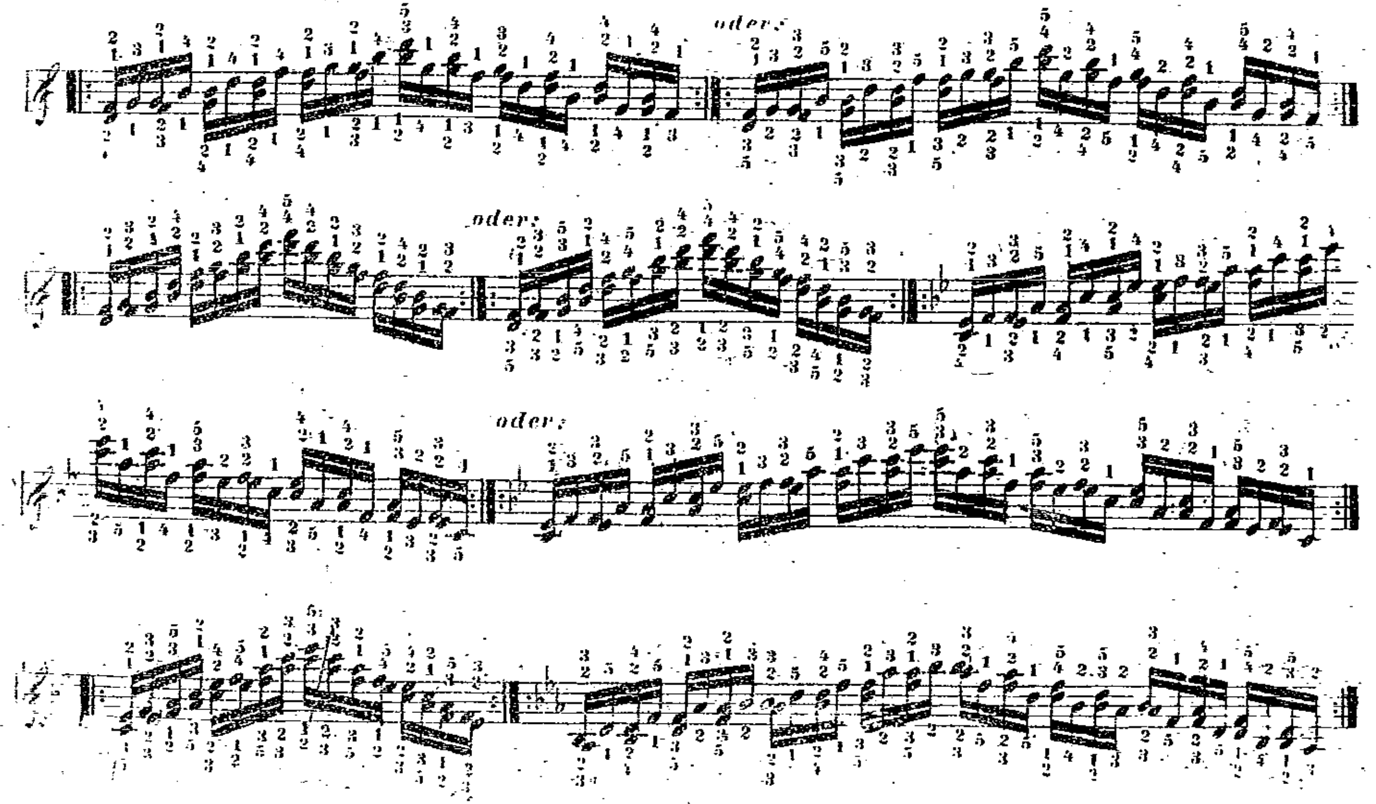
Alle 3 Lagen. 8a ... loco *1te Lage.*

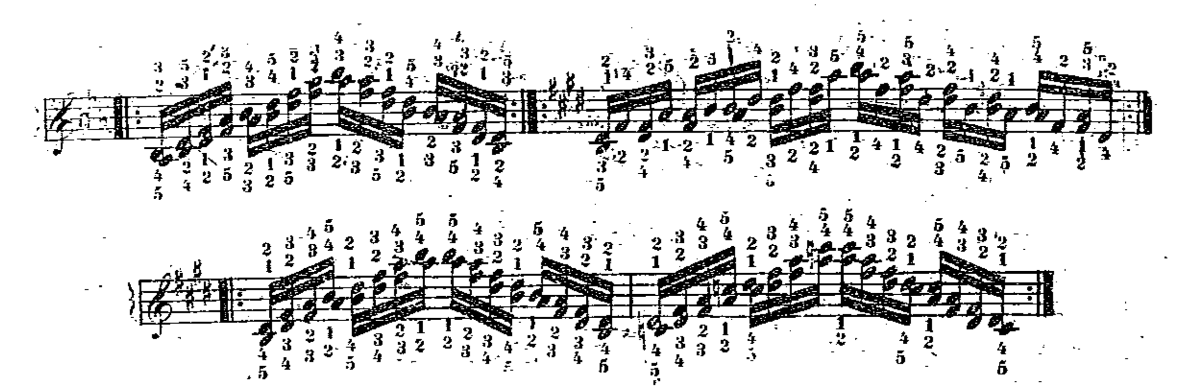
2te Lage. 8a ... loco *3te Lage.* 8a ... loc

Durch Sprünge abgetheilt, oder sonst unterbrochen, können bei diesen Passagen auch die Daumen auf den Obertasten genommen werden, z.B.:

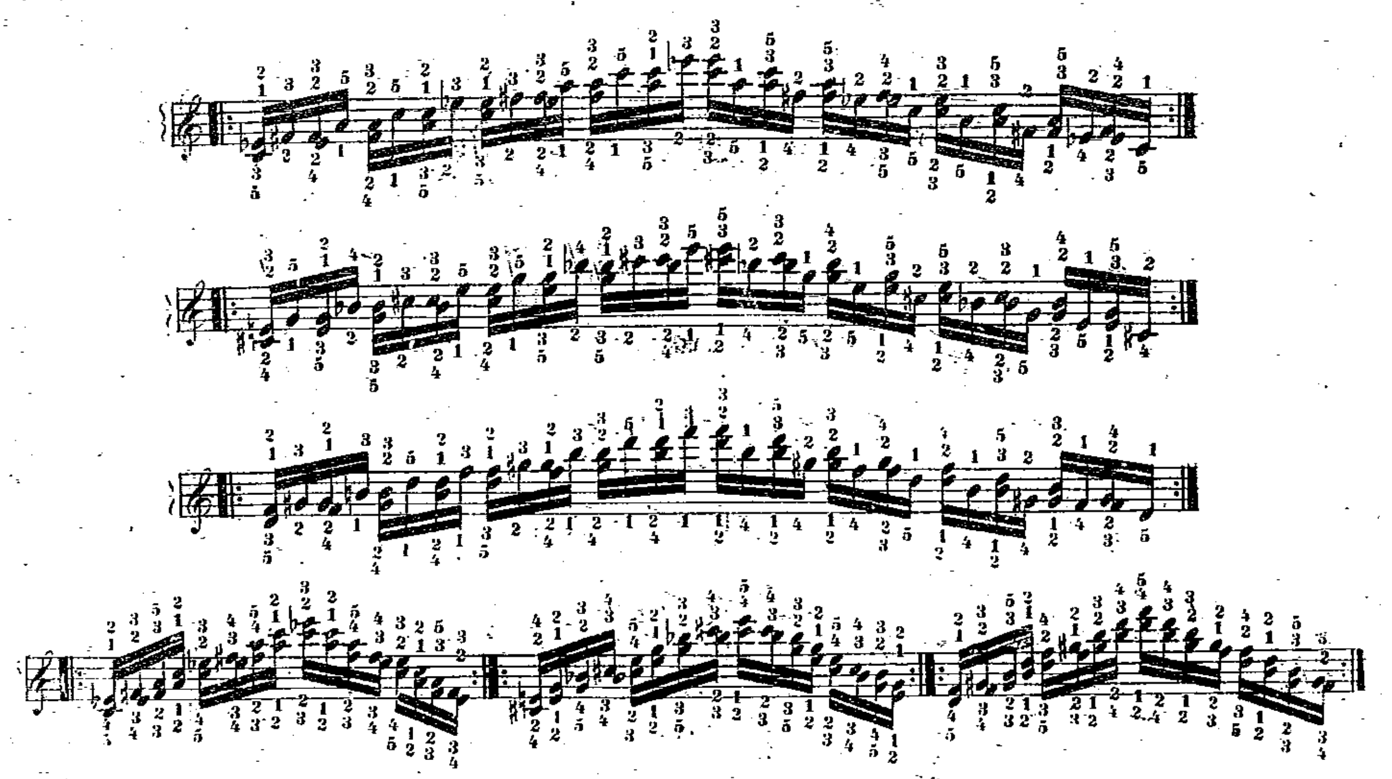


Beim *Septimen-Accord*, so wie bei dem *enharmonischen*, kann man mehrere Arten der Fingersetzung anwenden, wenn keine, oder nur wenige Obertasten vorkommen, z.B.:

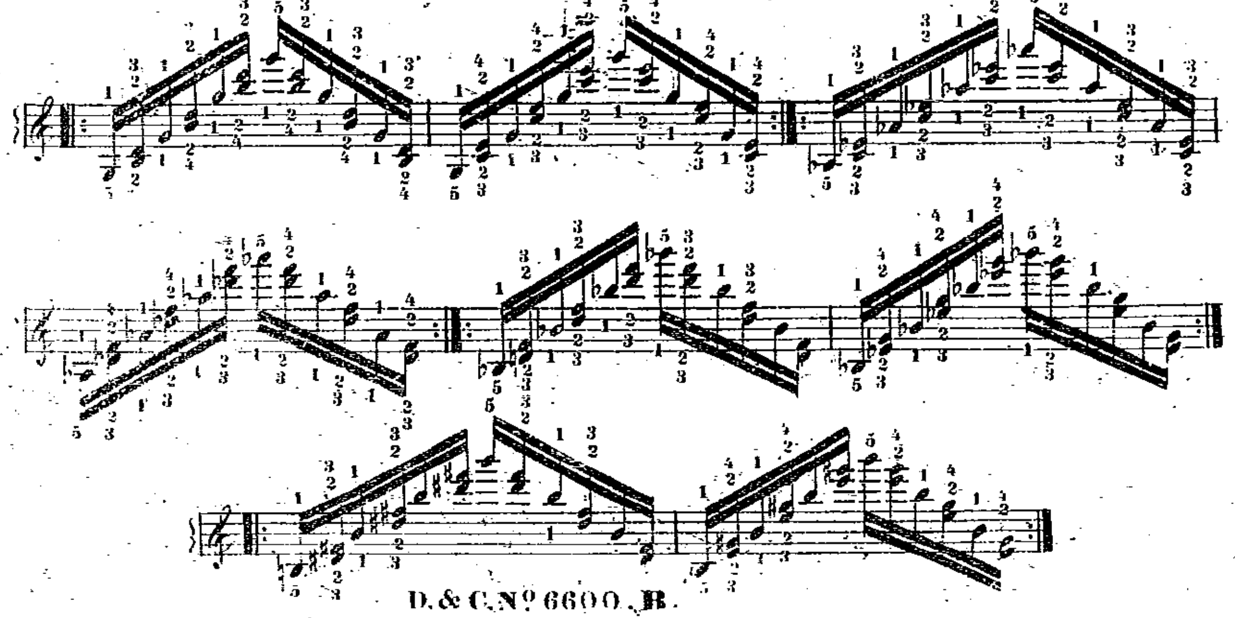


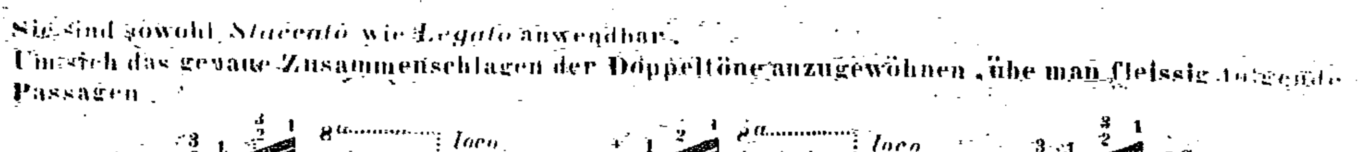


In *enharmonischen Accorden* ist der Daumen auf den Obertasten zu vermeiden:



Folgende Passagen erlauben den Daumen auf den Obertasten zu nehmen:





Sie sind sowohl *Staccato* wie *Legato* anwendbar.

Um sich das genaue Zusammenschlagen der Doppeltöne anzugewöhnen, übe man fleissig folgende Passagen.

2tes Kapitel.

Von den Doppelläufen.

§ 1

Die Doppelläufe in *Terzen* sind in jeder Hand und in allen Tonarten möglich, und haben mehrere, gleich brauchbare Fingersatz-Arten.

§ 2.

Da sie entweder *Staccato* oder *Legato* vorgetragen werden können, und für jedes von beiden eine andere Fingersetzung in den meisten Tonarten anwendbar ist, so werden wir hier diese Verschiedenheit näher bestimmen.

§ 3.

Jn *C dur* hat das *Staccato* der *Terzläufe* drei beliebige Fingersatz-Arten, nämlich:

oder

oder auch

§ 4.

Jm *Legato* müssen aber dagegen die Finger gewechselt werden, und dieses kann wieder auf 3 verschiedene Arten geschehen, nämlich:



Der Spieler muss alle drei Arten völlig in seiner Gewalt haben, obwohl die zwei Ersten die brauchbarsten sind, indem sich die 3te vorzüglich, wie wir sehen werden, für die andern Tonarten eignet.

§ 5

Die früher angezeigte dreifache, für das *Staccato* bestimmte Fingersetzung kann auf keine Art zum *Legato* angewendet werden. Dagegen können die drei letzten Arten auch recht wohl zum *Staccato* dienen, wenn man sich dieselben mit festem Anschlag wohl eingeübt hat.

Die Fingersetzung für die andern Tonarten.

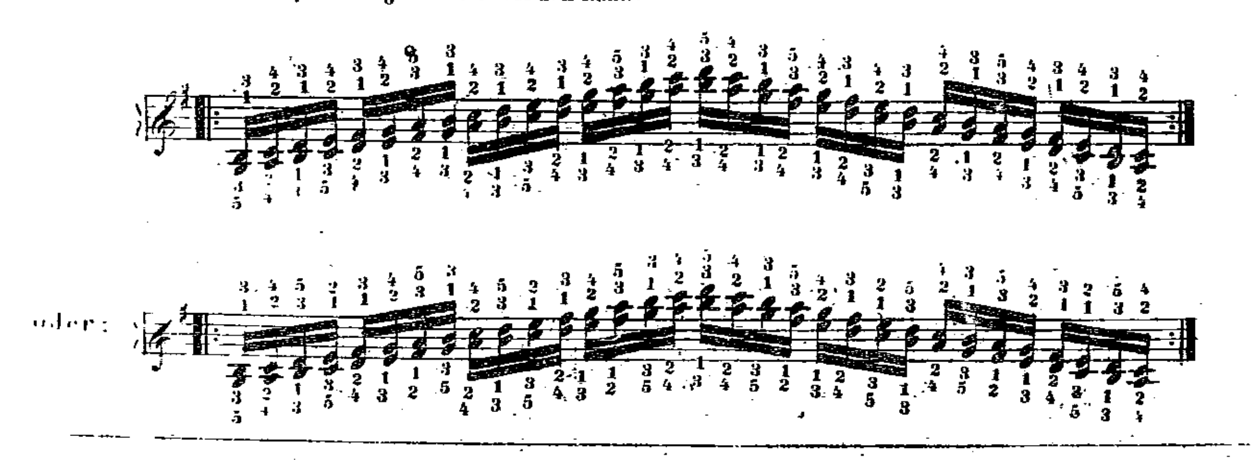
§ 6.

Beim *Staccato* nimmt man in den andern Tonarten (in der rechten Hand.) so lange den Daumen und den 3ten Finger, als die untere Note eine Untertaste ist; und nur wenn sie eine Obertaste anzeigt nimmt man den 2ten und 4ten Finger. In der linken Hand eben so, nur dass da die Obernote den 2ten und 4ten Finger fordert, wenn sie eine Obertaste ist

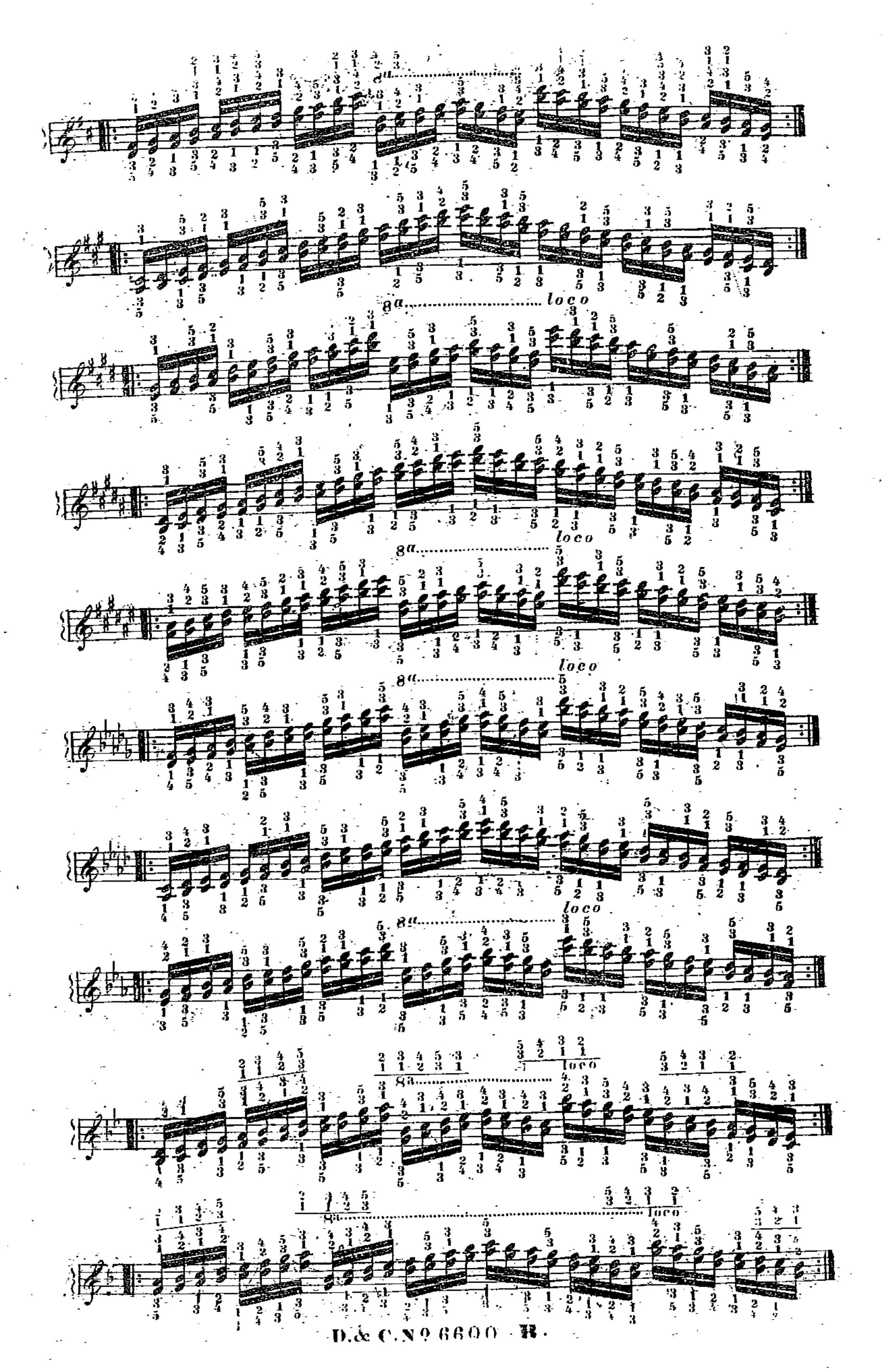
sempre staccato.

§ 7.

Sobald aber diese Terzen-Läufe *Legato* sein müssen, tritt folgende Fingersetzung ein, übrigens auch für das *Staccato* angewendet werden kann.



* Im Anfang so wie beim Zurückkehren vom höchsten Tone macht man, wo es nöthig ist, Ausnahmen im Finger


8a
loco

In den *Moll*-Tonarten hat die Fingersetzung der *Terzen*-Läufe auch ihre Eigenthümlichkeiten.

C moll.

D moll.

E moll.

F moll

Cis moll.

B moll.

Und so muss man sich in allen übrigen Tonarten durch den zweckmässigen Gebrauch von $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ *etc.* zu helfen suchen. Denn da es nicht möglich ist, dass bei *Terzen*-Läufen beide Stimmen stets streng *Legato* vorgetragen werden, so reicht es hin, wenn wenigstens ein Finger so lange seine Taste fest hält, bis die nächste *Terz* angeschlagen wird.

§ 8.

Aus den *Terzen* werden sehr viele Passagen gebildet, von welchen wir die wichtigsten hier anzeigen wollen. Die nachfolgenden Fingersatz-Arten sind durchaus sowohl für das *Legato* wie für das *Staccato* geeignet



Dieser Fingersatz bleibt in den meisten Tonarten derselbe. Z. B:



Eben so gilt in nachfolgenden Passagen der Fingersatz in allen Tonarten.



§ 9.

Viele andere Passagen sind dagegen nur in den leichteren Tonarten anwendbar, z. B:

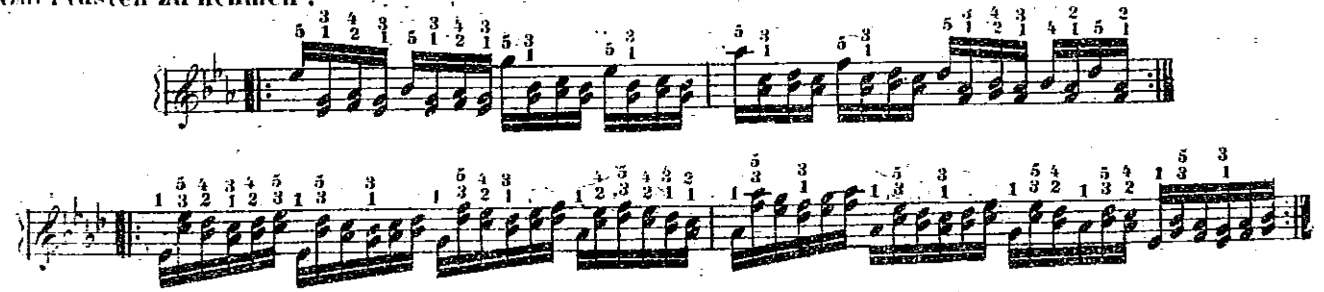


Man sieht, dass das *Legato* bisweilen nöthig macht, zu dem Daumen den 4ten, ja auch den 5ten zu nehmen. Eben so ist manchmal eine *Terz* mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{5}{1}$ zu greifen, z. B.

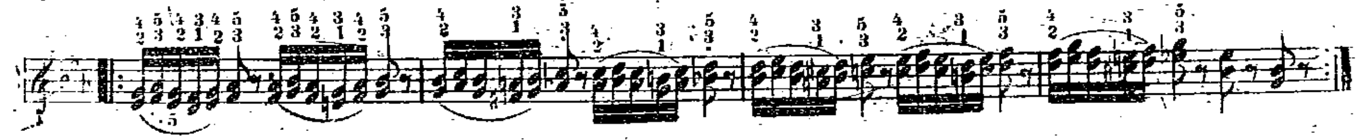


Wenn es nöthig ist, einen Finger zweimal nacheinander zu nehmen, so muss dieses so *Legato* wie möglich geschehen, und zugleich müssen die andern, dabei mitspielenden Wechselfinger das Binden zu ersetzen trachten.

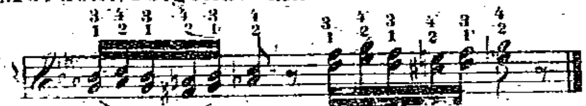
Terzen, welche mit grösseren Spannungen vermengt sind, erlauben stets, den Daumen auch auf Obertasten zu nehmen.



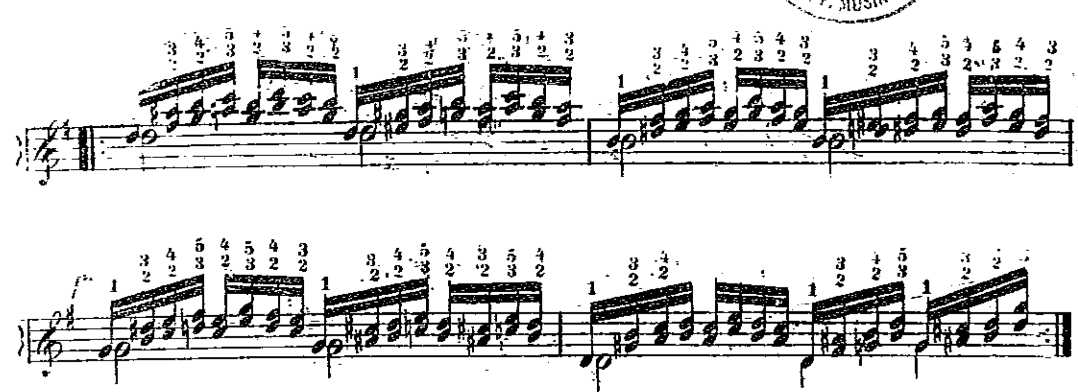
Doppelmordente, wenn sie einzeln stehen, haben stets nur eine Fingersetzung, und der Spieler muss dieselben schön und deutlich vortragen lernen.



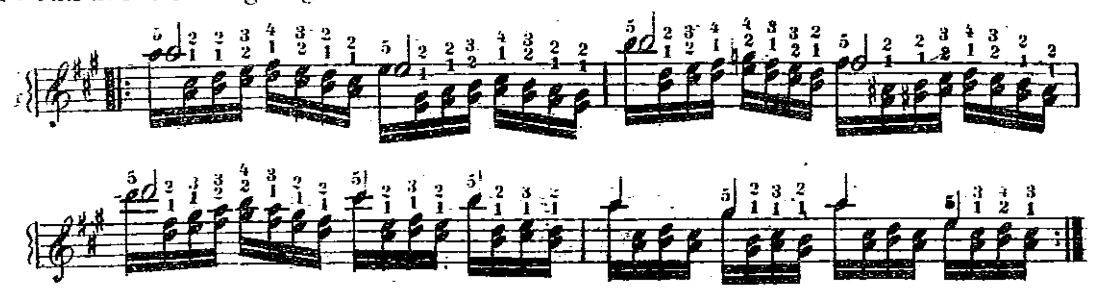
Nur derjenige, dessen Finger zu dick sind, um bequem zwischen die Obertasten greifen zu können, darf hier den 3ten und 7ten Mordent folgendermassen nehmen.



Wenn Terzen ohne Hülfe des Daumens gespielt werden müssen, so trachte man, durch Abgleiten und Wechseln das *Legato* möglichst zu ersetzen.



Eben so, wenn der 5te Finger gehalten werden muss.



Von den chromatischen Doppelläufen.

§ 1.

Der Fingersatz für chromatische Doppelläufe in kleinen *Terzen* ist für jede Hand zweifach, nämlich:



Nach der ersten, *über* den Noten geschriebenen Fingersetzung wechselt, wie man sieht, in der rechten Hand in der Oberstimme der 3te Finger mit dem 4ten ab, ausgenommen, dass auf jedes obere *A* und *E* der 5te kommt.

Nur gleich Anfangs kommt auf das erste *e* der 4te Finger ausnahmsweise, weil die Passage mit dem Daumen auf *c* beginnt.

In der linken Hand kommt der kleine Finger nach dieser ersten Art nur auf *C* und *G*.
Nach der zweiten, *unter* den Noten geschriebenen Fingersetzung kommt in der rechten Hand der kleine Finger nur auf *G* und *D*, und in der linken Hand nur auf *D* und *A*.
Die erste Art hat den Vorzug, dass sie ein schöneres *Legato* möglich macht, und ist daher vor der anderen anzuempfehlen.

§2.

Es gibt Fälle, wo die Anwendung der 2ten Art nothwendig wird. So z: B: wenn diese Passage in der rechten Hand, abwärts gehend, von *F* anfängt.

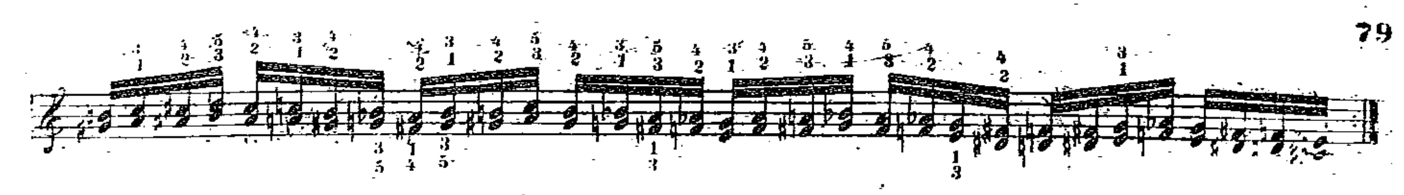


Da hier der kleine Finger auf das erste *F* kommen muss, so muss er dann auch auf das *D* wieder genommen werden, und sodann ist es besser, wenn man durch die ganze übrige Passage bei dieser Art bleibt.
Eben so ist es, wenn in der linken Hand die Passage, aufwärts gehend, von *D* anfängt, z: B:

l. H.

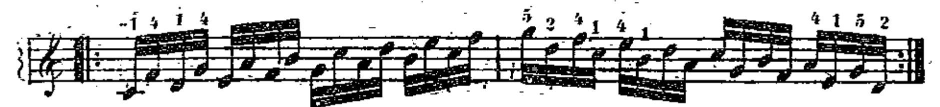
§3.

Wenn diese Passage in beiden Händen zugleich vorkommt, so müssen beide Hände nach einer und derselben Fingersatz-Art spielen.
Aus dieser chromatischen Doppel-Tonleiter werden unter andern folgende Passagen gebildet:



Die Quartenpassagen.

In der Regel ist der Fingersatz für *Quarten* $^{4}_{1}$, oder $^{5}_{2}$, z.B:



Bei vielen Obertasten wird nach Bequemlichkeit mit 4 und 5 abgewechselt, z.B:



Wenn mehrere *Quarten*, welche zusammen anzuschlagen sind, nacheinander folgen, so wechselt in der Regel $^{4}_{1}$ mit $^{5}_{2}$ ab, ohne Rücksicht auf Obertasten, z.B

Ungeachtet des unbequem scheinenden Setzens des Daumens auf die Obertasten, lässt sich eine solche Passage doch recht gut und gleich binden, wenn die Hand nur ruhig über den Obertasten bleibt. In der linken Hand kommt diese Passage nicht vor.

Indessen giebt es doch Fälle, wo zum 1ten und 5ten der 3te genommen wird, ja wo auch 2 und 1 Statt finden

Legato.

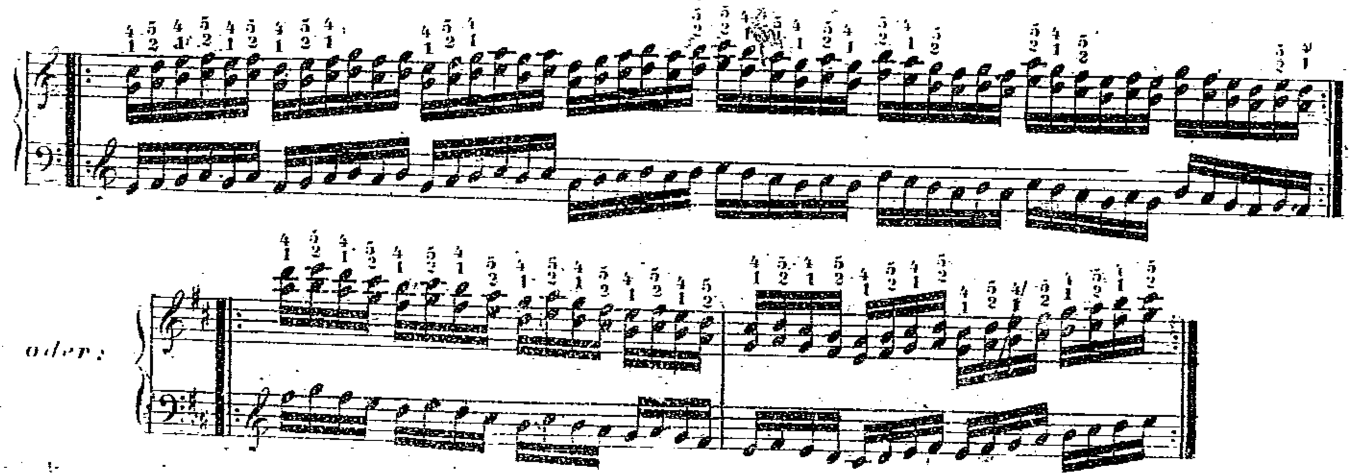
oder:

Legato.

oder:

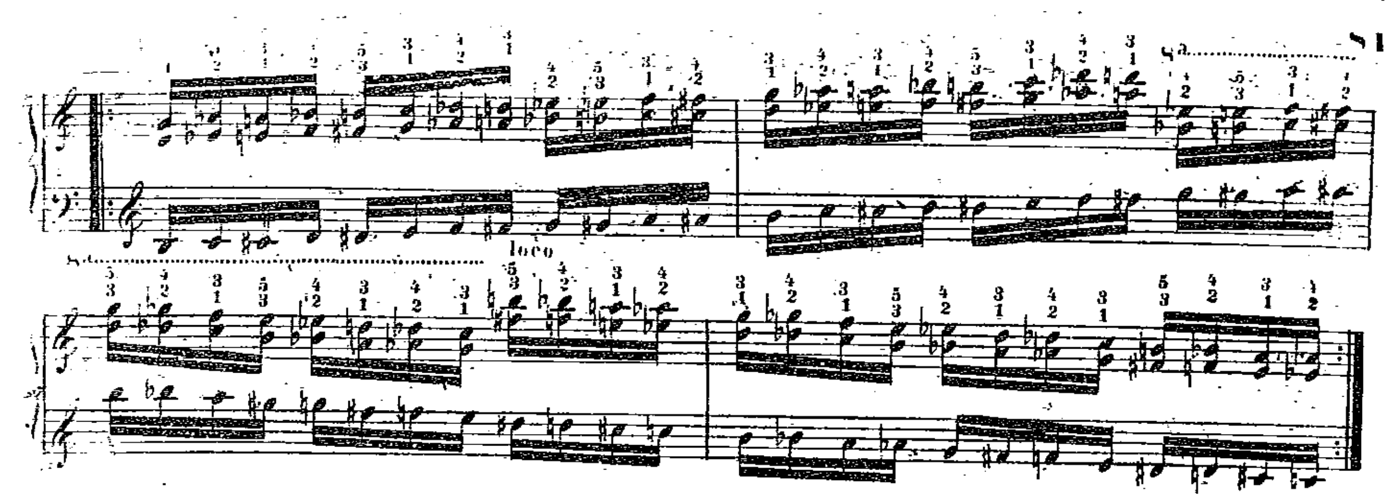
Legato.

In leichteren Tonarten ist jedoch die erste Fingersetzung, in so fern die Form der Passage es erlaubt, immer besser, z. B:



Der Spieler hat demnach zu beurtheilen, welche von beiden Arten eben anzuwenden ist, oder ob beide Arten vermischt werden sollen.

Chromatische Quartengänge **haben** *Legato* **folgende Fingerordnung:**



Wenn die *Quarten*-Gänge sehr *Staccato* vorzutragen sind, so ist die erste Fingerordnung stets die beste, und auf den Untertasten können stets dieselben Finger bleiben. Z. B:

oder:

8a

loco

oder:

oder:

oder:

Die Sexten-Passagen.

§ 17.

Sexten-Läufe kann man nicht wohl streng *legato* vortragen; daher bleibt die folgende Fingersetzung die beste:



In andern Tonarten muss man den Daumen und den 5ten Finger auf den Obertasten vermeiden, z. B.:



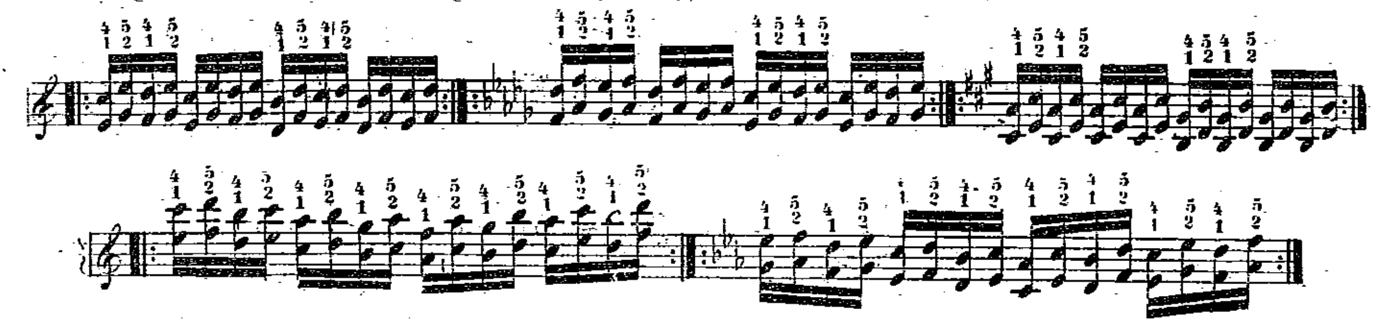
§ 2.

Für eine grosse und geschmeidige Hand ist folgender Fingersatz in *C dur*, so wie bei einzelnen Stellen in andern Tonarten auch anwendbar, wenn der Vortrag erlaubt, dass man die Noten stets zu zweien ein wenig abtheilen darf:



§ 3.

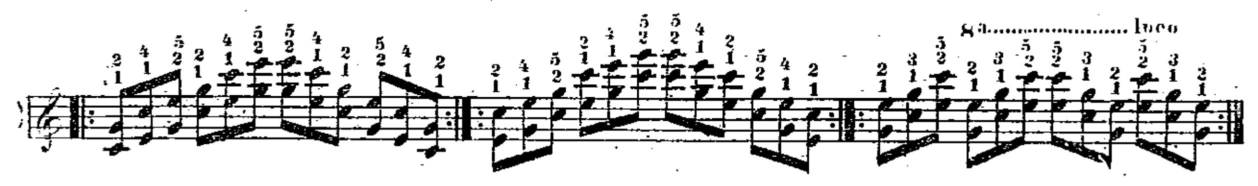
Häufiger sind folgende Passagen:



Und so in allen Tonarten, wo sie nicht gar zu unbequem sind.

§ 4.

Sehr brauchbar sind diese Doppeltöne in der *Accorden - Scala*, und auf diese Art in allen Tonarten wohl zu üben, da sie mit folgender Fingersetzung auch *legato* ausführbar sind.



Und so in allen Tonarten, wo der *Accord* ohne Obertasten erscheint.

§ 5.

Ausserdem ist noch in denselben Tonarten die folgende Fingersetzung brauchbar, wenn die Noten zu zweien abgetheilt werden dürfen:



§ 6.

Wo nur eine Obertaste im *Accord* vorkommt, darf der Daumen auf derselben nicht genommen werden



§ 7.

Bei 2 Obertasten kommt der Daumen auf 2 Arten auf dieselben, nämlich:



§ 8.

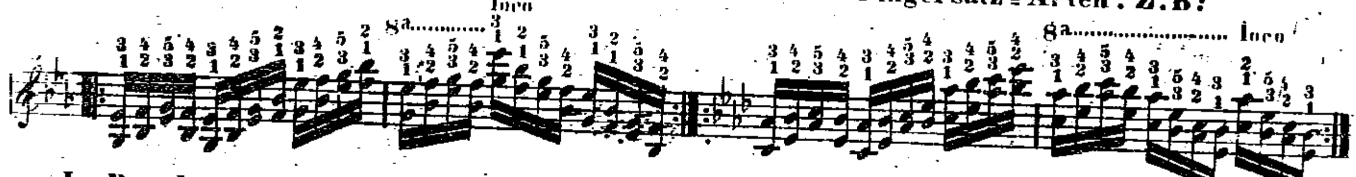
In Eis dur und Dis mol ist alles wie in C dur.
Wenn nur 3 oder 4 Sexten nach einander folgen, so können die längeren Finger abwechseln.



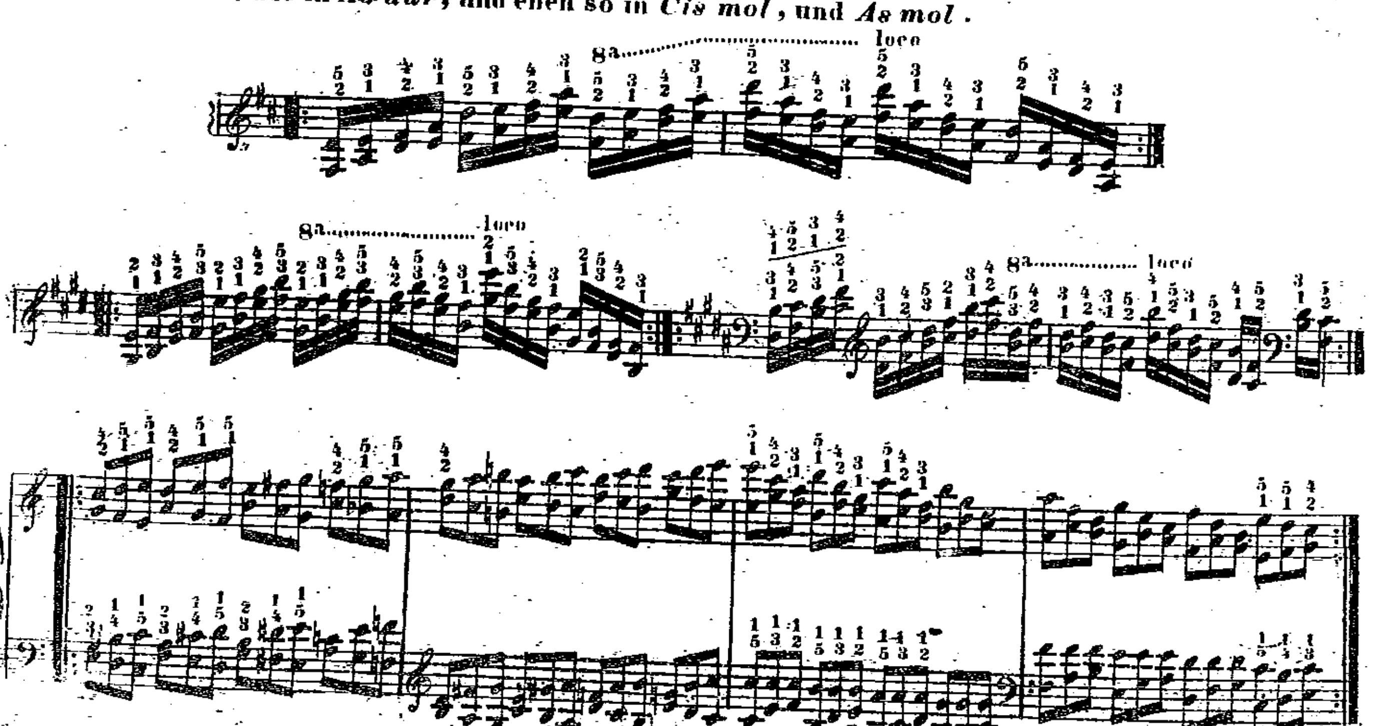
In dem seltenen Fall, dass dergleichen Passagen in der linken Hand Statt finden, sind alle diese Regeln eben so zu beobachten.

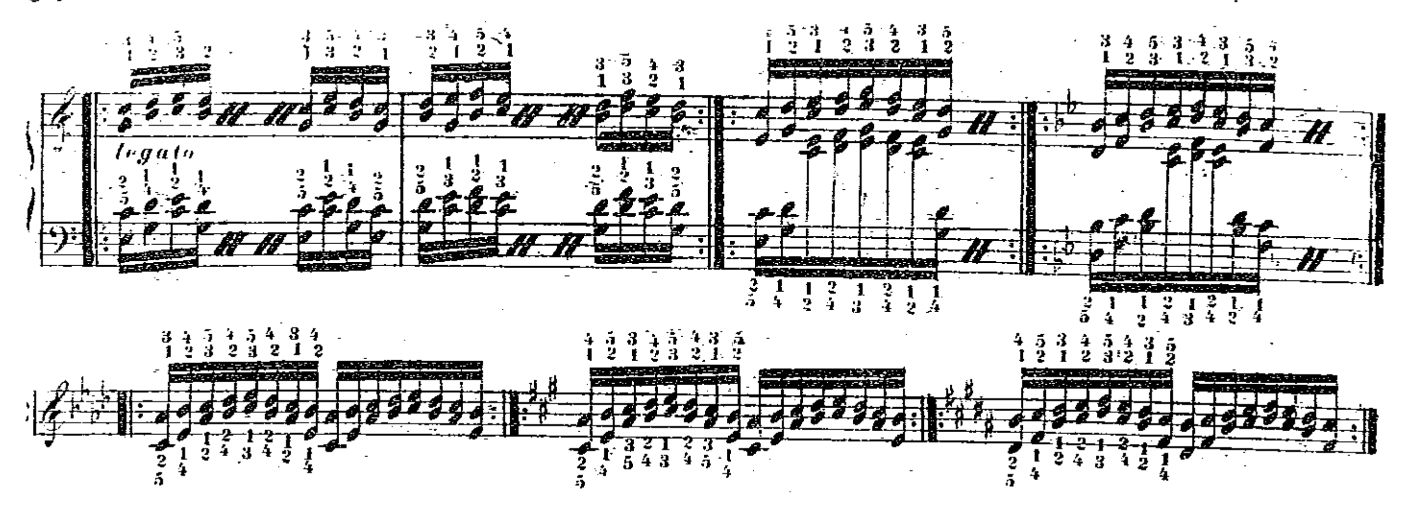
§ 9.

Gemischte Doppelgänge haben im *Legato* ihre besonderen Fingersatz-Arten. Z.B:



In *Des dur* wie in *As dur*, und eben so in *Cis mol*, und *As mol*.





Man sieht überall die allgemeine Regel:
Wo man wechseln kann, muss man es auch thun; wo es aber durchaus nicht möglich, oder sehr unbequem wäre, nimmt man beliebig die schicklichsten Finger.

Von den Octaven.

§1.

Octaven-Passagen spielen eine wichtige Rolle in der *Claviermusik*, und sind sehr mannigfaltig.

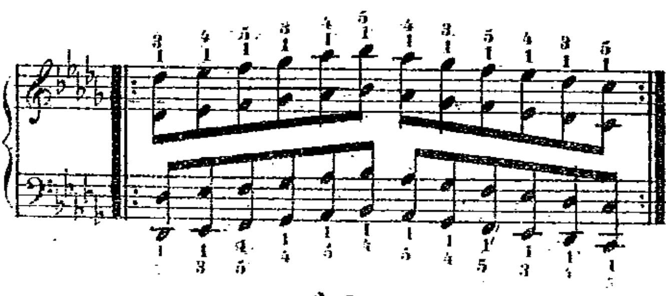
§2.

Der natürlichste Fingersatz für dieselben ist der Daumen und der 5te Finger; doch sind die Obertasten vortheilhafter mit dem 4ten Finger (anstatt den 5ten) zu greifen, weil der Arm dabei ruhiger bleibt, und weil man auch dann nöthigenfalls *legato* spielen kann.



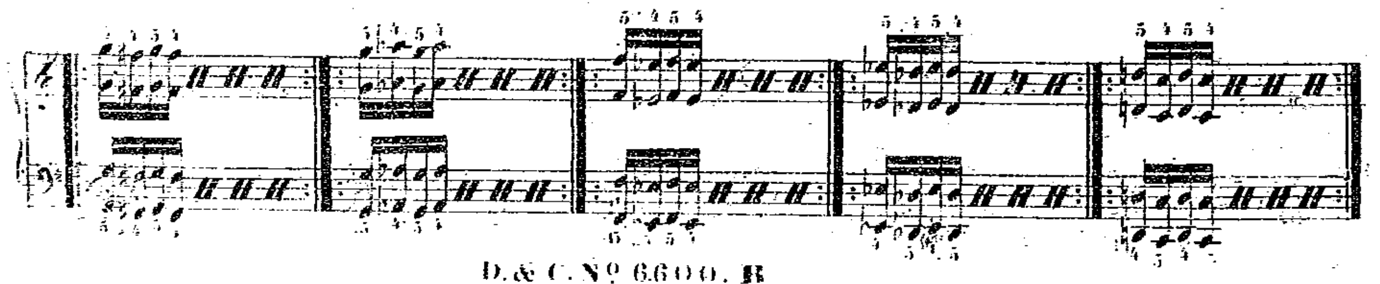
§3.

Beim strengen *legato*, in mässigem *Tempo*, ist sogar bisweilen der 3te Finger auf den Obertasten anwendbar.



§4.

Octaventriller sind stets besser mit abwechselnden Fingern zu spielen. z. B:



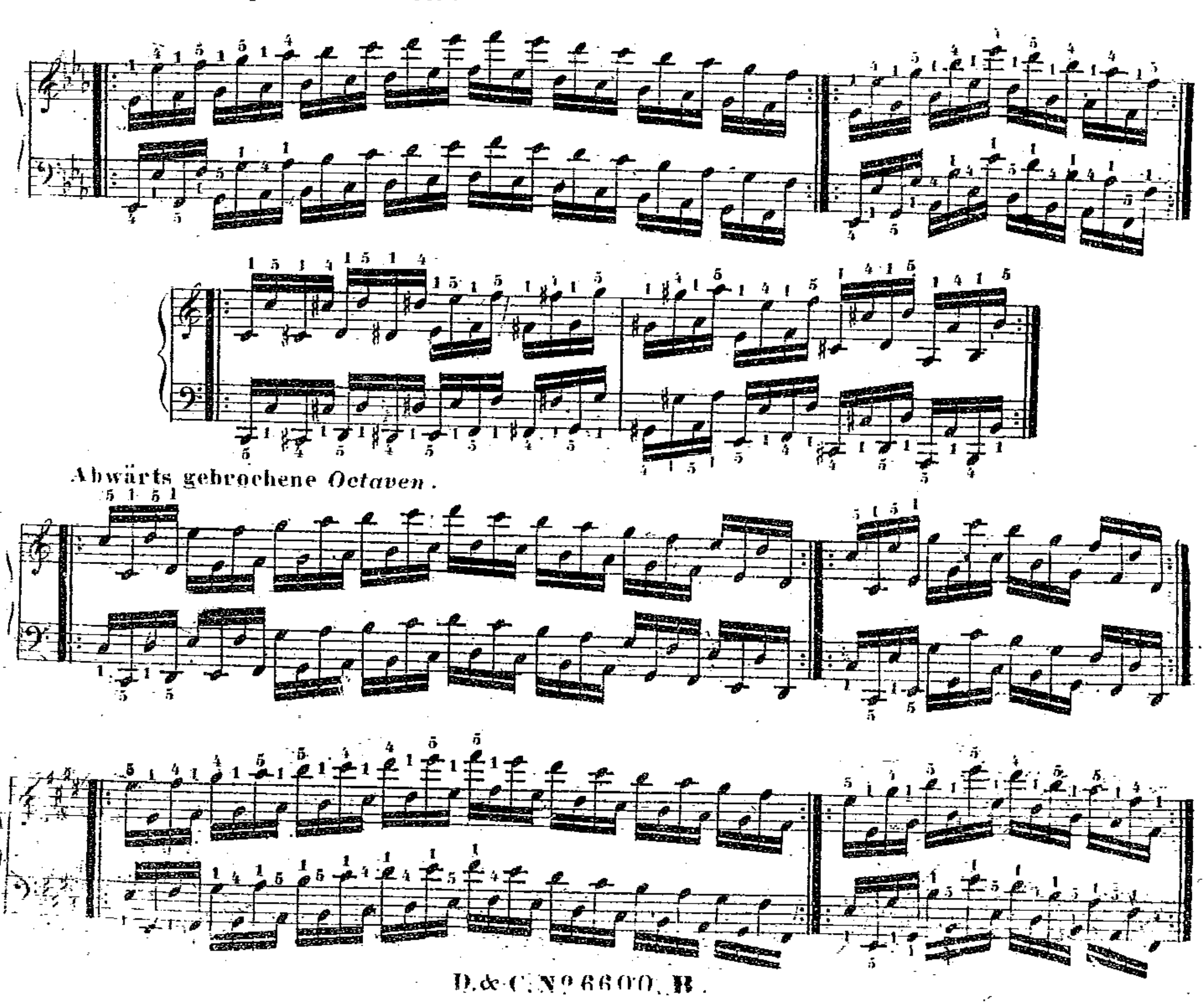
Sprünge ebenfalls, so weit es bequemer ist. z. B.

§ 5.

Das **Brechen**, (nacheinander anschlagen) der Octaven geschicht entweder auf= oder abwärts

Aufwärts.

Bei Obertasten wird da auch besser der 4te statt dem 5ten gesetzt, wenn der letztere nicht in einzelnen Fällen bestimmt bequemer erscheint.





Abwärts gehend sind die *Octaven* bedeutend schwerer, und bedürfen daher einer längeren Uibung

Passagen, welche aus *Octaven* gebildet werden.

Die Folgenden sind in jeder Hand nur umgekehrt anwendbar.

R.H.

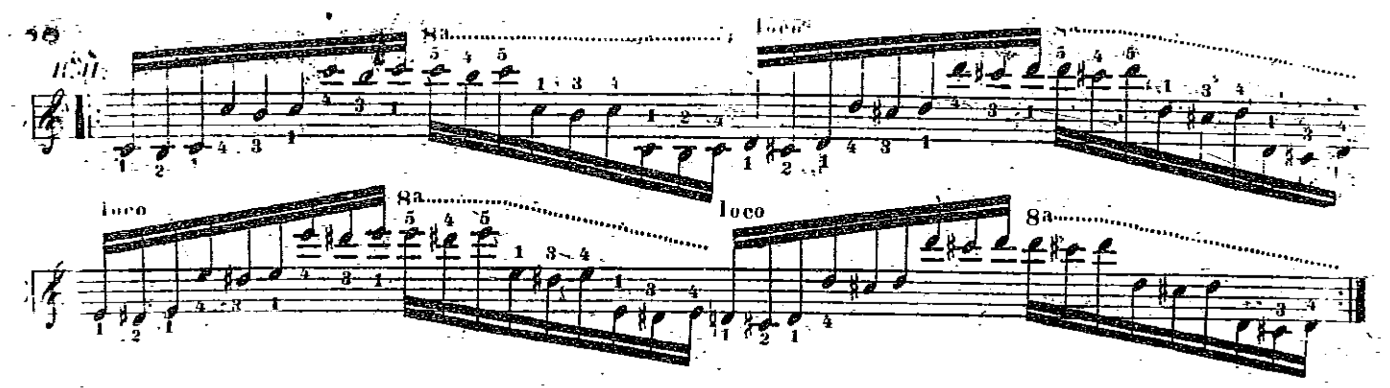
Und so in allen Tonarten ohne Ausnahme.

Man sieht, dass hier der 4te Finger mit dem 5ten stets regelmässig wechseln muss.



L. H.

R. H.



Doppel-*Octaven*-Sprünge werden stets folgendermassen gegriffen:



§ 6.

Octaven mit Zusatz- oder Doppelnoten sind auch sehr häufig, z: B:



Vorkommende Obertasten machen bei diesen Passagen in der Fingersetzung keinen Unterschied. Ju der linken Hand sind davon nur Einige anwendbar.



Von einigen neueren Passagen.

Ju der neueren Zeit haben sich manche *Accord*-Passagen gestaltet, welche auf eine, über die *Octave* gehende Ausdehnung der Finger berechnet sind. Z.B:



Die Fingersetzung beruht darauf, dass die Hand stets in einer Ausspannung erhalten werde, welche über die *Octave* hinausreicht, und dass alle längeren Finger sich von einander eben so weit ausstrecken lassen, wie der Daumen vom 2ten Finger. So unbequem und ermüdend diese Fingersetzung auch sein mag, so darf sie der Spieler doch nicht vernachlässigen, weil durch dieselbe manche besondere Wirkungen erreicht werden, welche in den neueren *Compositionen* sehr häufig vorkommen.

8tes Kapitel.

Von dem Fingerwechseln auf einer Taste.

§ 1.

Wenn eine Taste im schnellen Zeitmass mehrmal nacheinander angeschlagen werden soll, so müssen in der Regel die Finger auf derselben abwechseln.

§ 2.

Dieser Fingersatz ist dreifach, nämlich:



Die 1te Art eignet sich für das öftere Anschlagen einer geraden Zahl Noten, z.B: 16teln, 32steln, u.s.w.

Die 2te Art passt für das öftere Anschlagen einer Taste in *Triolen*, oder, wenn die Taste nur dreimal anzuschlagen ist.

Die 3te Art gehört besonders für jene Passagen, wo man eine Taste nur 2mal anschlagen soll.

§ 3.

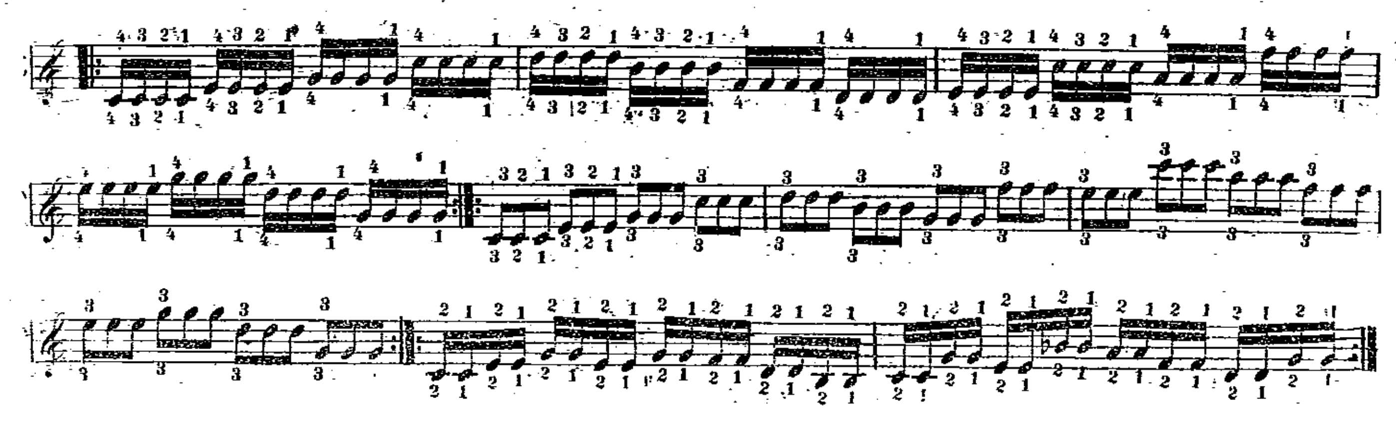
Diese dreifache Fingersetzung ist in beiden Händen gleichmässig anwendbar, und kann auf alle 3 Arten eben so gut auf Obertasten, wie auf den untern angebracht werden. Z.B:



Folglich ist sie in allen Tonarten ohne Ausnahme anwendbar.

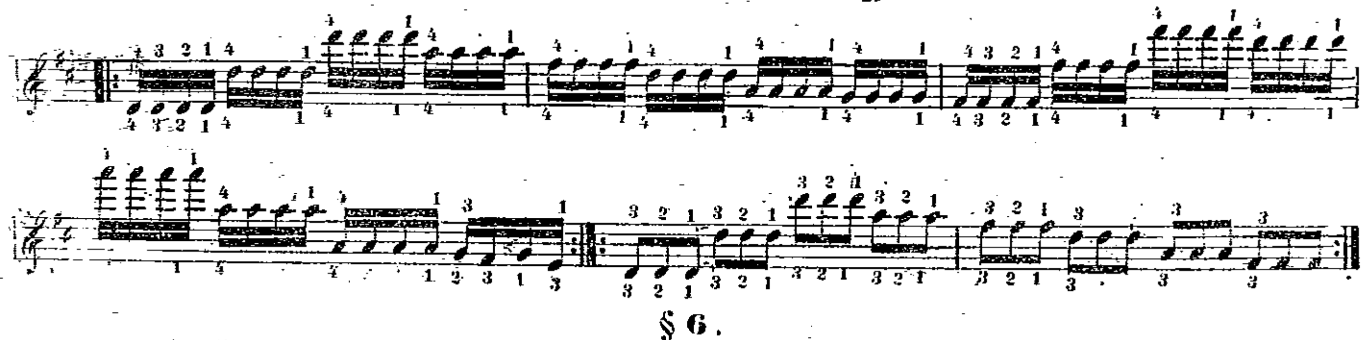
§ 4.

Auch bei Sprüngen auf entferntere Tasten sind alle 3 Arten dieses Fingersatzes anwendbar. Z. B:



§ 5.

Bei grösseren Sprüngen sind nur die 2 ersten Arten gebräuchlich. Z. B:



§ 6.

Wenn die *Triolen diatonisch* oder *chromatisch*, (also auf nebenstehenden Tasten) einander nachfolgen, so ist noch folgende 4te Fingersetzungs-Art anwendbar:



Doch ist diese Art nur in der rechten Hand anzuempfehlen.

Bei Sprüngen wäre diese Art, jedoch in beiden Händen, nur dann vortheilhaft, wenn nach der dritten Note eine Pause folgt. Z. B:



§ 7.

Durch die Anwendung dieses Fingersatzes werden auf dem *Pianoforte* sehr reizende Wirkungen hervorgebracht, aber nur dann, wenn dieses öftere Anschlagen mit der möglichsten Gleichheit und perlendsten Deutlichkeit ausgeführt wird.

Hiezu gehört:

1tens Dass die Finger während dem Anschlag übereinander gehalten werden, so dass jeder Finger senkrecht von oben herab anschlägt.

Es wäre falsch, wenn die Finger einander von der Seite ablösen würden, und wenn gleichsam der Eine den Andern beiseite schieben wollte. Nur der Daumen muss dieses gewissermassen thun, aber auch so wenig als möglich.

2tens Der Arm und die Hand müssen streng ruhig gehalten werden, und besonders beim Anschlagen des Daumens darf weder die Hand noch der Ellbogen irgend eine zuckende Bewegung machen. Dieses ist eben so genau zu beachten, wenn das Anschlagen auf Obertasten, oder bei Sprüngen Statt findet.

3tens Man darf keinen Finger stärker anschlagen als den Andern. Eben so darf kein Finger zu lange auf der Taste liegen bleiben, weil sonst der nächste Anschlag versagt.

4tens Endlich darf kein Finger höher gehoben werden, als der Andere, und das Aufheben jedes Fingers vor dem Anschlag ist dergestalt zu bemessen, dass die Taste nicht zu früh berührt werde.

§ 8.

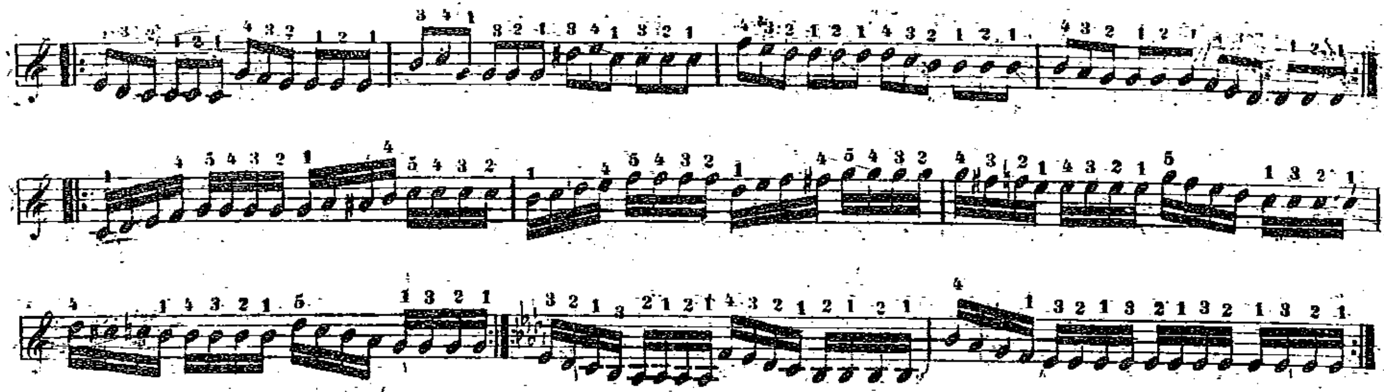
Durch die Vereinigung dieser Art von Doppelschlägen mit den *Scalen*- und *Accord*- Passagen entstehen sehr mannigfaltige Figuren, von welchen wir hier die Gebräuchlichsten nachfolgen lassen. Es ist zu erinnern, dass die linke Hand solche Passagen meistens nur im umgekehrten Verhältniss hervorbringen kann, Z. B.





§ 9.

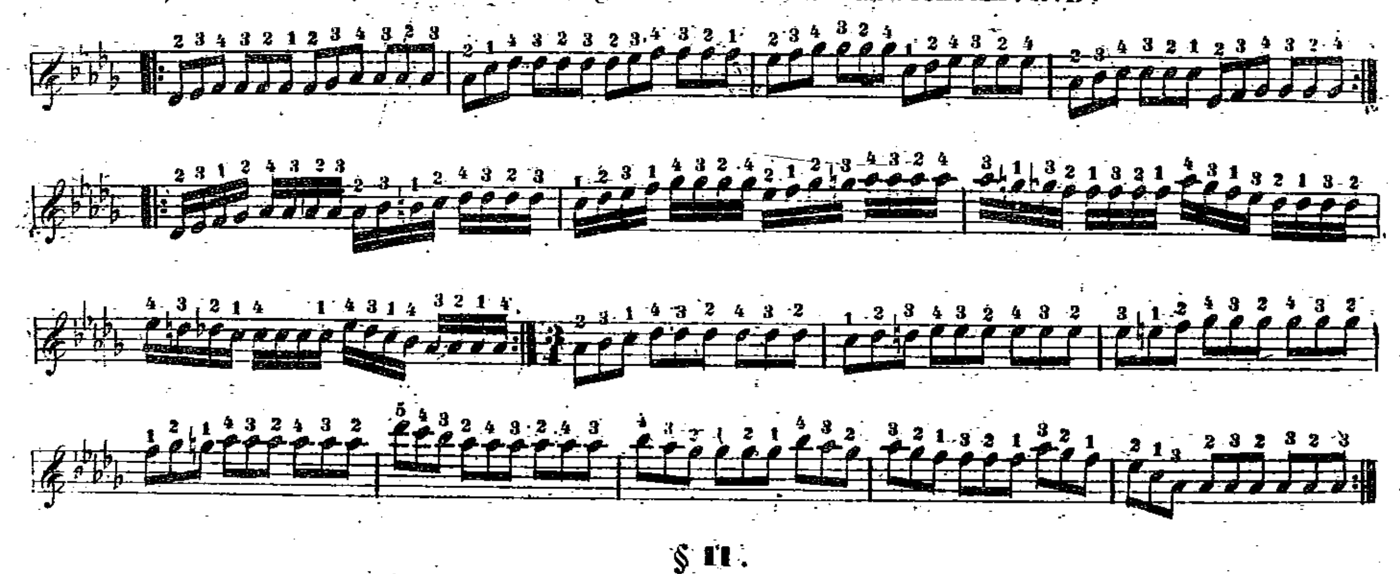
Wenn solche Doppelschläge im schnellen *Tempo* mit *Scalen* - Passagen verbunden erscheinen, so ist das Fingerwechseln stets anzuwenden, und nöthigenfalls auch dazu der 5te Finger zu benutzen: z. B.:



Aus dem letzten Beispiel (in *As dur*) ersieht man, dass auch die 2te Fingersatz-Art auf Sechzehnteln anwendbar ist, wenn man sie nur völlig gleich ausführt.

§ 10.

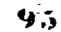
Wenn in schwereren Tonarten das öftere Einsetzen des Daumens auf die Obertasten zu unbequem erscheint, so können auch die mittern Finger unter einander abwechseln. Z. B:



§ 11.

Wenn dieser Fingerwechsel zwischen kleineren Spannungen vorkommt, so müssen die mittern Finger denselben ausführen; bei grösseren Spannungen oder Sprüngen ist aber der Daumen und auch wohl der 5te Finger dazu nothwendig. Z. B:







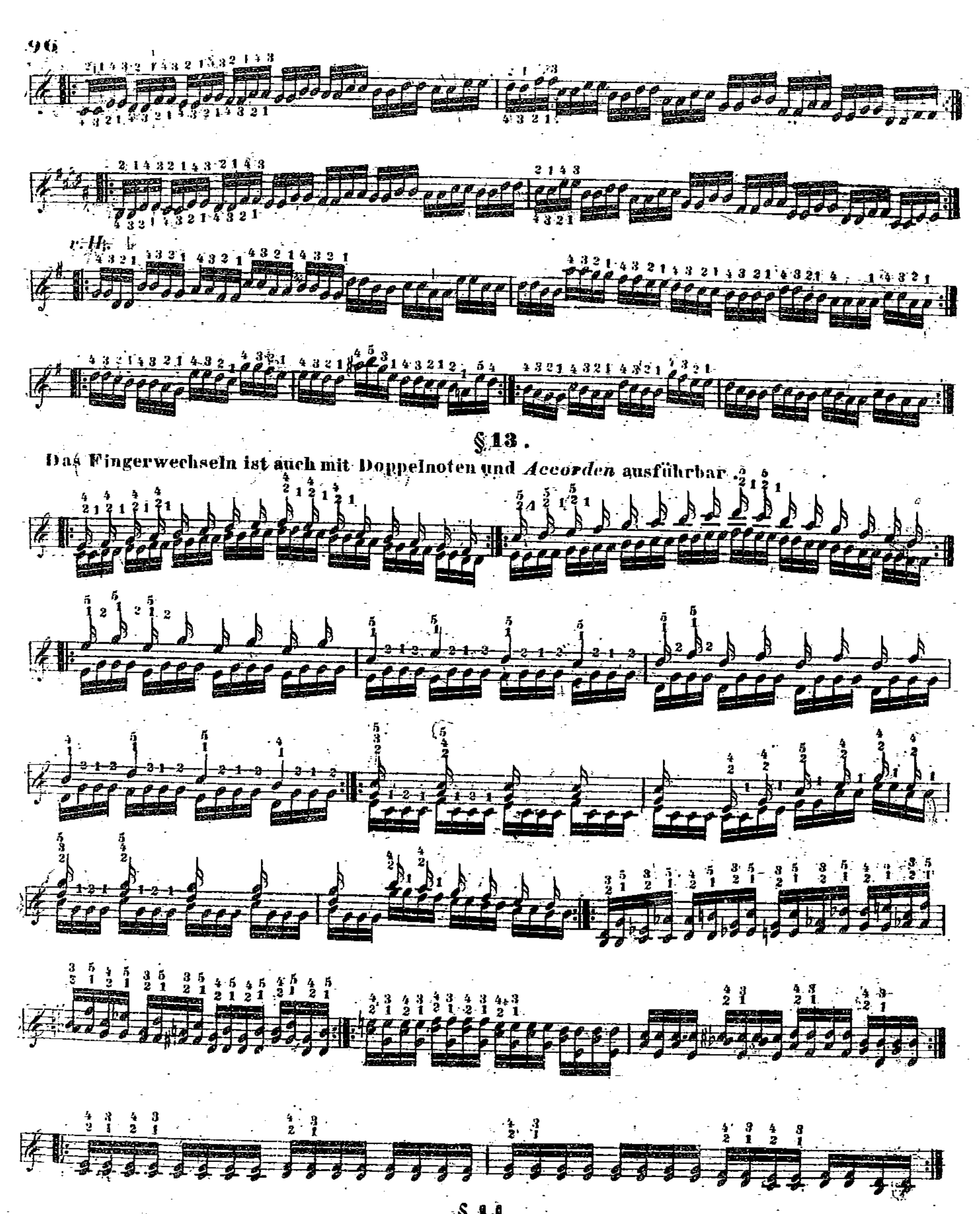
Das letzte Beispiel kann auch mit folgender Fingersetzung genommen werden, mit welcher es eine deutlichere Wirkung hervorbringt, obwohl die Hand dabei nicht so ruhig bleiben kann:

Uibungen für beide Hände.

§ 12.

Folgender Fingersatz ist wohl zu üben, da er mit sehr ruhiger Hand angewendet werden kann. Er ist in allen Tonarten möglich.

O. & C. Nº 6600. R

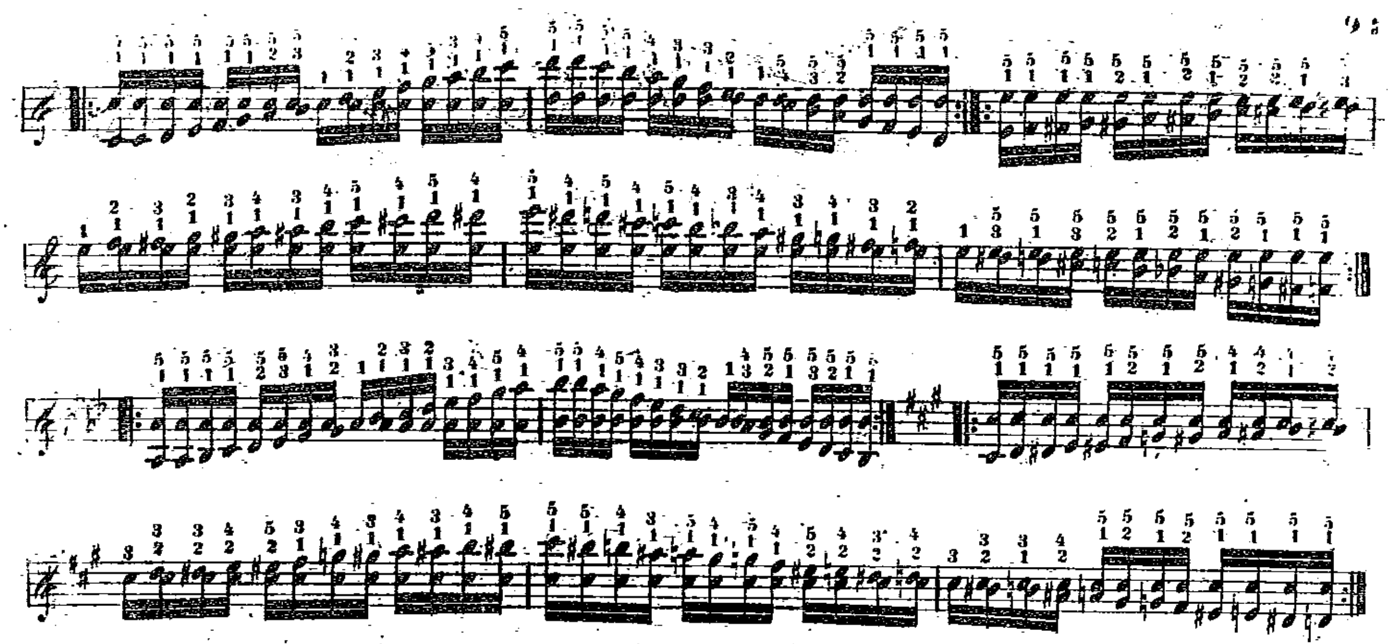


§ 13.

Das Fingerwechseln ist auch mit Doppelnoten und *Accorden* ausführbar.

§ 14.

Oft wird zu dem öftern Anschlagen einer Taste die durchgehende *Scala* beigefügt, wozu folgender Fingersatz anzuwenden ist.



Diese Passage ist immer *Staccato* zu spielen, wenn sie im schnellen *Tempo* vorkommt.
In der linken Hand ist sie nur in den leichtesten Tonarten gebräuchlich.



§ 15.

Man darf aber nicht glauben, dass das Fingerwechseln stets nothwendig sey. Es gibt Fälle, wo man auf eine oft anzuschlagende Taste stets denselben Finger nehmen kann, ja bisweilen auch nehmen muss, um die vom Tonsetzer beabsichtigte Wirkung hervorzubringen.
Unter die letzteren Fälle gehören folgende:



und so überall, wo die Töne besonders markirt werden sollen, und wo das Wechseln fühlbar wäre.

§ 16.

Wenn durch das öftere Anschlagen ein sogenanntes Schweben des Tons hervorgebracht werden soll, und besonders, wenn derselbe *accelerando* und *rallentando* sein soll, so ist ein einziger Finger ebenfalls vortheilhafter. Z.B:

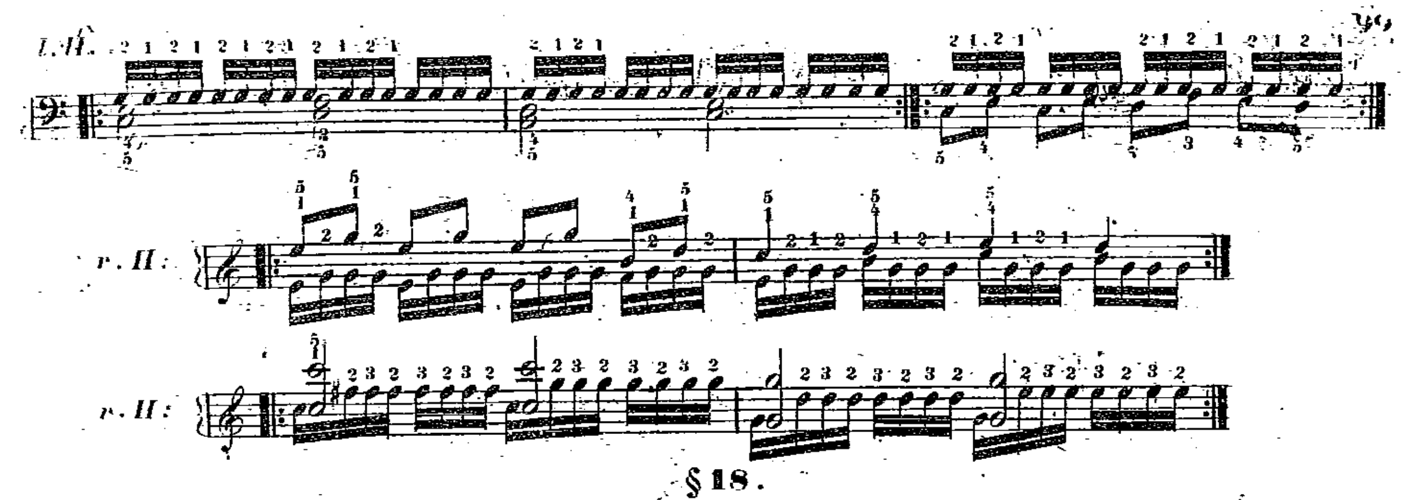


§ 17.

Wenn während diesem öftern Anschlagen dieselbe Hand noch andere Tasten zu halten hat, so ist das Wechseln ohnehin meistens unmöglich. Z.B:

Wo jedoch das Wechseln möglich ist, kann man es auch in diesen Fällen anwenden. Z.B:





§ 18.

Wenn bei schnell fortlaufenden Noten eine Taste zwei oder mehrmal nacheinander angeschlagen werden soll, so muss in der Regel jedesmal, wo es möglich ist, auf dieselbe ein anderer Finger kommen. Beim zweiten Anschlagen muss derjenige Finger genommen werden, welcher für die nachfolgenden Töne nöthig ist. Z. B:

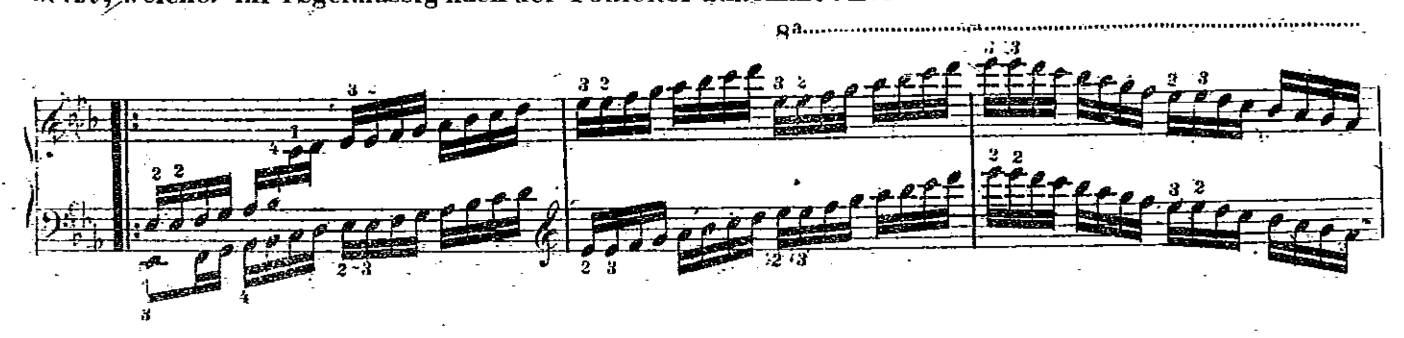
Das Fingerwechseln bei *Scalen*.



Und so in allen Tonarten und Läufen, welche mit einer Untertaste anfangen.
Man sieht, dass hier jedesmal in der Mitte des Laufs in beiden Händen der Daumen und der kleine Finger mit einander abwechseln, um bei der Tonleiter selber in der Regel zu bleiben. Nur bei den obersten 2 *C*, wo das Wechseln nicht wohl möglich ist, und nur stören würde, bleibt der 5te Finger beidemal auf derselben Taste, und man muss durch ein geringes Aufheben der Finger nach dem ersten *C* den Anschlag so gleich, deutlich, und ungezwungen, wie möglich zu machen suchen.

§ 19.

Wenn die wiederhohlte Note eine Obertaste ist, so wird derjenige Finger auf die zweite Note gesetzt, welcher ihr regelmässig nach der Tonleiter zukömmt. Z. B:



Auch in *Accord*-Passagen findet dieses Statt:

loco 8a loco

und so in allen Tonarten:



§ 20.

Wenn der *Accord* nur aus 3 verschiedenen Tönen besteht, so wird der Daumen auch auf die Obertasten eingesetzt. Z. B:

§ 21.

Wenn in *Scalen* = Passagen die Doppelnoten öfter vorkommen, so ist der Daumen eben so über all einzusetzen, selbst auf Obertasten, wo es nicht allzu unbequem erscheint. Z. B:



Wo das Einsetzen des Daumens allzu unbequem ist, bleibt folgender Fingersatz der besste:

und so in allen schwereren Tonarten.

Wenn diese Doppelnoten in *Triolen* vorkommen, so darf der Daumen auf Obertasten gar nicht eingesetzt werden. Z. B:

Bei *Accord*-Passagen ist jedoch auch da der Daumen auf Obertasten vortheilhaft. Z. B:

9tes Kapitel.

Fingersatz des Trillers.

§1.

Für die einfachen Triller gibt es nicht weniger als 11 verschiedene Fingersatz-Arten nämlich:

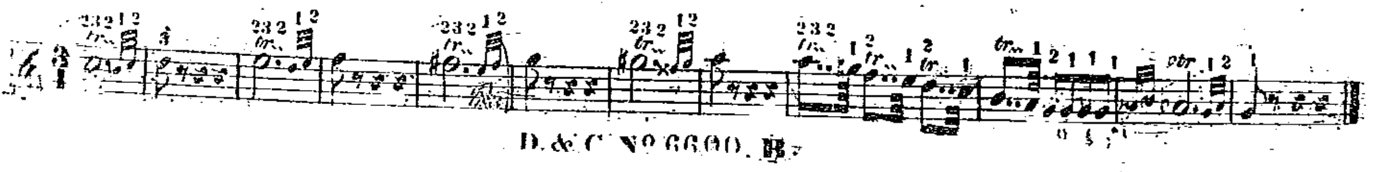


Der Gebrauch der Triller ist so mannigfaltig, dass jede dieser 11 Arten zur gewissen Zeit vorzugsweise angewendet werden kann, und dass der *Clavierspieler*, bei dem ein schöner Triller stets zu den nothwendigsten Eigenschaften gehört, alle diese Arten gleich gut eingeübt haben muss, indem er täglich durch wenigstens einige Minuten jede derselben mit ruhiger Hand, gleich hoch gehobenen Fingern, und theils langsam, theils schnell, aufmerksam exerziert.

§2.

In der rechten Hand ist die Anwendung jeder Art nach folgenden Regeln zu beobachten, wobei wir von der am häufigsten gebrauchten beginnen:

a.) Die 3te Art, (nämlich mit dem 2ten und 3ten Finger) ist stets die Beste, wenn der Schlusston des Trillers auf keine Obertaste fällt. Z. B:



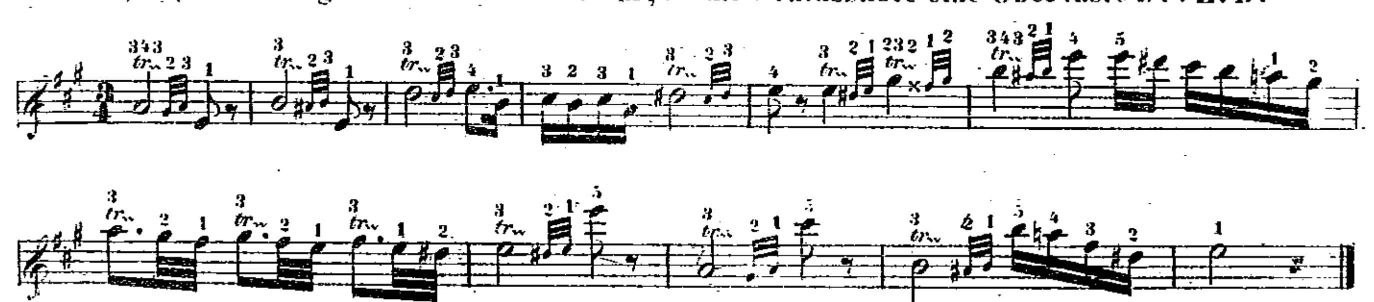
Wenn der Schlusston zwar eine Obertaste, aber einen ganzen Ton vom Grundtone des Trillers abwärts entfernt ist, so kann auf denselben auch der Daumen gesetzt, und folglich dieselbe Fingersetzung auf den Triller angewendet werden. Z. B:



Wenn endlich der Triller selber aus einem ganzen Tone besteht, und der nächstfolgende Ton nicht zu weit auf- oder abwärts steigt, so kann der Daumen selbst auf die, nur einen halben Ton entfernte Obertaste der Schlussnote kommen. Z: B:



b.) Die 5te Art (mit dem 3ten und 4ten Finger) ist, nächst der eben besprochenen, am meisten gebräuchlich, und in der Regel überall anzuwenden, wo die Schlussnote eine Obertaste ist. Z. B:



Wenn nach dem Triller eine bedeutende Spannung auf- oder abwärts folgt, so ist dieser Fingersatz auch da nothwendig, wo der Schlusston eine Untertaste ist. Z. B:



Bei Kettentrillern müssen diese 2 Arten meistens mit einander abwechseln. Z. B:

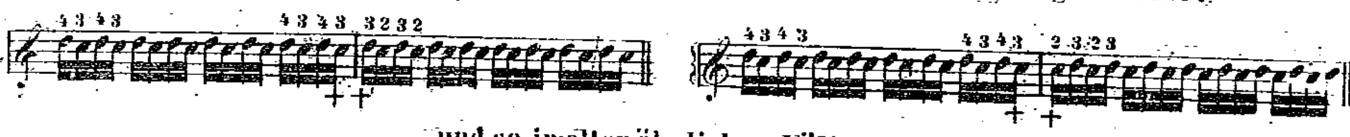


Es ist wohl zu merken, dass sowohl beim Trillerwechsel selber, wie auch dann, wenn auf einen und denselben Triller die Finger gewechselt werden, niemals ein Ton zweimal nacheinander angeschlagen, oder sonst eine Lücke gehört werden darf, Z. B:



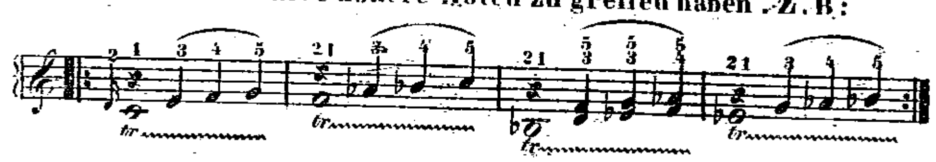
Man sieht hier, dass bei den mit + bezeichneten Noten stets derjenige Finger eingesetzt wird, welcher am natürlichsten, ohne Unterbrechung des Trillers, auf den gehörigen Ton kommen darf, um den Wechsel auszuführen.

Folgender Fingersatz wäre demnach falsch: Eben so schlecht wäre folgende Art:

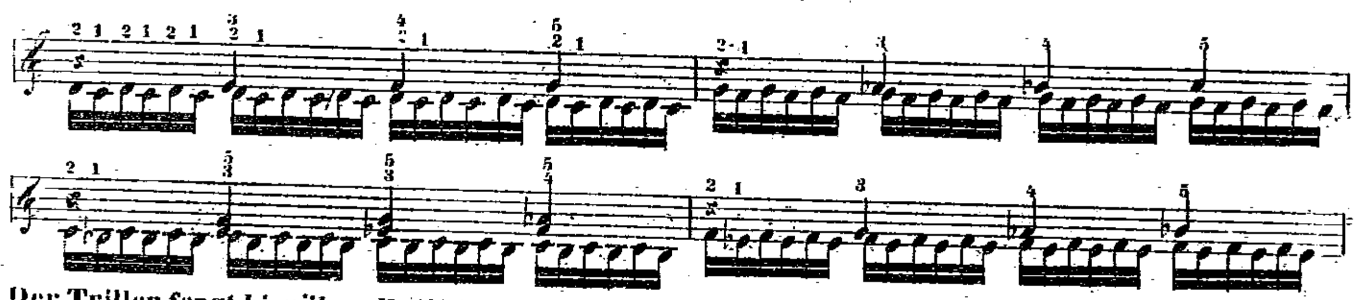


und so in allen ähnlichen Fällen.

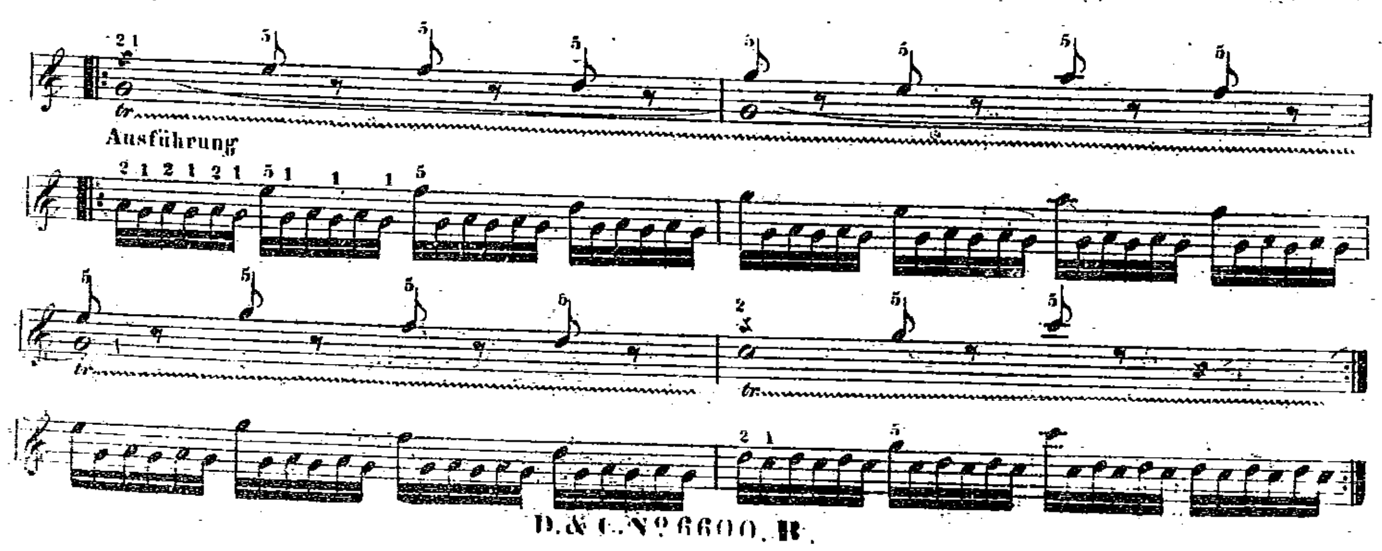
e.) Die erste Art (mit dem Daumen und dem 2ten Finger) wird nur dann angewendet, wenn die 3 andern Finger während dem Triller andere höhere Noten zu greifen haben. Z.B:



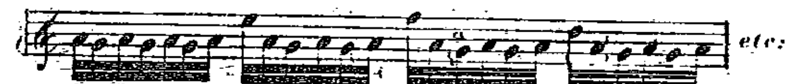
Die obern Viertelnoten werden stets mit dem Hilfston des Trillers, niemals mit dessen Grundnote angeschlagen; daher ist die Ausführung dieses Beispiels, wie folgt:



Der Triller fangt hier überall mit der Hilfsnote an, was dem Spieler jederzeit nach Belieben frei steht, wenn der Fingersatz es erheischt, oder natürlicher ausführen lässt. Wenn die obenstehenden Noten so weit vom Triller entfernt sind, dass man sie nicht spannen, und mit dieser Hilfsnote zugleich anschlagen kann, so werden sie einzeln zwischen dem Triller, anstatt der Hilfsnote dergestalt angeschlagen, dass unmittelbar vor und nach ihnen der Grundton des Trillers angeschlagen werde, und dass das Ganze, ohne alle Unterbrechung, in gleicher Geschwindigkeit mit dem Triller nacheinander folge. Z.B:



der Spieler hüthe sich, nach einer solchen Obernote die Hilfsnote zuerst anzuschlagen; so wäre folgende Art sehr übel:



Diese 1te Fingersetzungsart wird noch bei Trillersprüngen angewendet, wo sie mit der 5ten abwechselt, wenn die Triller gar keine Schlussnoten nöthig haben.

z.B:



In diesen Fällen fangt jeder Triller besser mit der Grundnote als mit dem Hilfston an, und muss auch stets mit der Ersten aufhören.

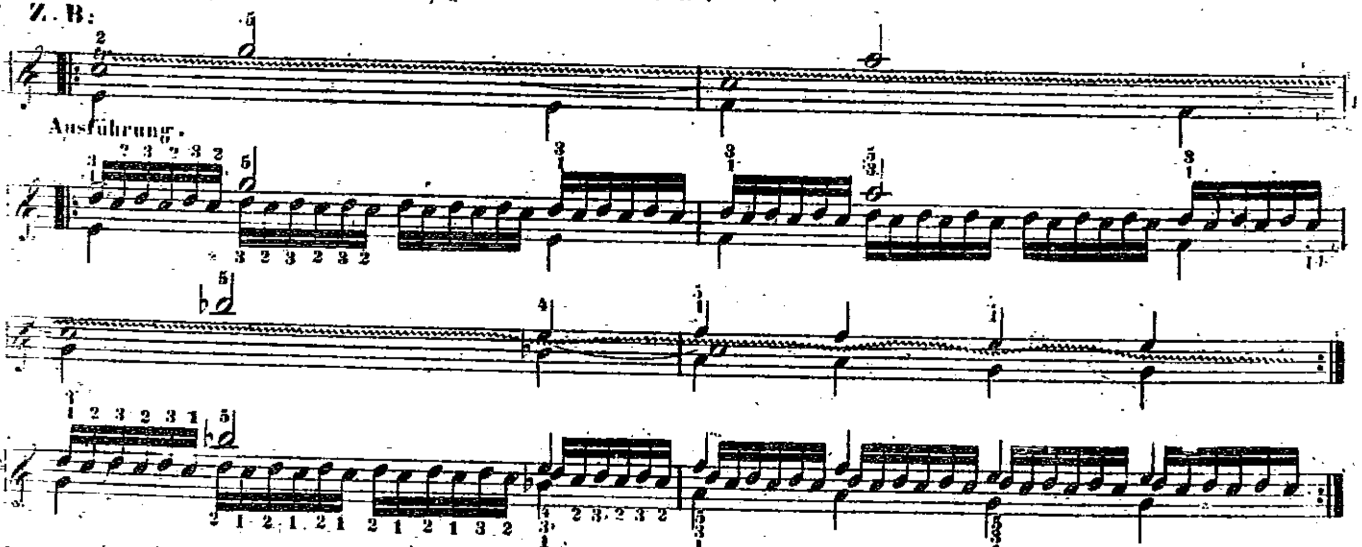
d.) Die 7te Art, (mit dem 4ten und 5ten Finger) wird dagegen nur dann angewendet, wenn die andern Finger nebstbei untenstehende Noten zu spielen haben.

z.B:



Wenn solche Nebennoten aber sowohl *über*, als *unter* dem Triller stehen, so muss dieser stets nach der 3ten Art, (mit 2ten und 3ten) genommen werden.

Z.B:



Da im 3ten Takte dieses Beispiels der Triller unter dem *B* mit dem 2ten und 3ten Finger zu schwer wäre, so wird für diesen Augenblick, wie man sieht, der Fingersatz desselben zweckmässig gewechselt. Auch diese Stellen können nach obiger Vereinfachung erleichtert werden; nämlich:



Wenn die untenstehenden Noten nicht zu weit vom Triller entfernt sind, so kann derselbe auch auf die 5te Art (mit 3ten und 4ten) genommen werden. Z. B:



e.) Die 2te Art (mit 1ten und 3ten) ist nur anwendbar, wenn der Grundton des Trillers eine Untertaste, der Schlusston eine Obertaste ist, und wenn hierauf ein grösserer Sprung oder eine Spannung aufwärts folgt. Z. B:



Doch ist in allen solchen Stellen die 5te Art (mit 3 und 4) stets vorzuziehen, wenn nicht ein besonderer Fall gerade diese 2te Art nöthig macht.

f.) Die 8te, 9te, 10te und 11te Art, (mit den Wechselfingern) sind nur dann anzuwenden, wenn der Triller sehr lange dauert, und mit keinen Neben- oder Doppelnoten versehen ist. Auch dienen sie besonders dazu, dem Triller einen besondern Effekt beizulegen.

Da es viel von der Gestalt und Nervenkraft der Finger abhängt, welche Art des Fingersatzes dem Spieler besonders zusagt, um die Triller schön und ohne Ermüdung vorzutragen, so hat er in dieser Rücksicht freie Wahl. Aber geübt müssen alle Arten werden, weil sie den Fingern auch im Allgemeinen eine grosse Geschmeidigkeit verschaffen.

Bei sehr langen Trillern kann man mehrere Arten des Fingersatzes abwechseln lassen, obwohl die 3te Art, mit 2 und 3 doch stets die gebräuchlichste bleibt. Nur muss man wohl Acht geben, dass beim Wechseln keine Lücke gehört werde; denn wenn im Triller auch nur ein einziger Ton ausbleibt oder ungleich ist, so ist schon das Ganze verdorben.

g.) Für manche Hände ist die 4te Art (mit 2 und 4) sehr bequem, und in der That kann man mit diesen 2 Fingern (dem 2ten und 4ten) den Triller sehr gleich hervorbringen. Aber diese Fingersetzung kann nur da mit Vortheil angewendet werden, wo der Triller bedeutend lange dauert, und völlig selbstständig, ohne alle Nebennoten, da steht. In jedem andern Falle ist diese Art hinderlich, weil der 3te Finger dabei ganz aus dem Spiel kommt, und dann gemeiniglich für das Nachfolgende ein Mangel an Fingern entsteht.

§ 3.

In der linken Hand sind die Triller nicht so mannigfaltig, und meistens kann man die 1te und die 3te Art (mit 2–1, und mit 3–2) anwenden. Bei der ersten Art darf der Daumen auch auf die Obertasten gesetzt werden. Z. B.



In allen übrigen Fällen gelten die, für die rechte Hand festgesetzten Regeln auch in der Linken, welche alle Fingersatzarten, aus den oben angeführten Ursachen, eben so eifrig zu üben hat, wie die Rechte.

Von einfachen Trillern über Doppelnoten.

§ 4.

Wenn ein Triller über oder unter Doppelnoten steht, so gilt er nur der ihm zunächststehenden Note, während die andere nach ihrem Werthe festgehalten wird. Zur Fingersetzung wählt man dann die bequemste von den 7 ersten Arten. Z. B:



Im 9ten Takt kommt in der rechten Hand der Triller auf der Mittelstimme vor, während die beiden g gehalten werden.
Überhaupt muss man jeden Triller mit solchen Fingern nehmen, dass für die Schlussnote noch ein Finger bereit bleibe.

Von den Doppeltrillern.

§ 5.

Doppeltriller sind in *Terzen*, in *Quarten* und in *Sexten* ausführbar.
Für *Terzentriller* kann man folgende 5 Fingersatzarten annehmen.

1te Art. 2te Art. 3te Art. 4te Art. 5te Art.

§ 6.

Alle 5 Arten muss der Spieler gut und lange üben. Der Gebrauch derselben in der *rechten* Hand ist wie folgt:

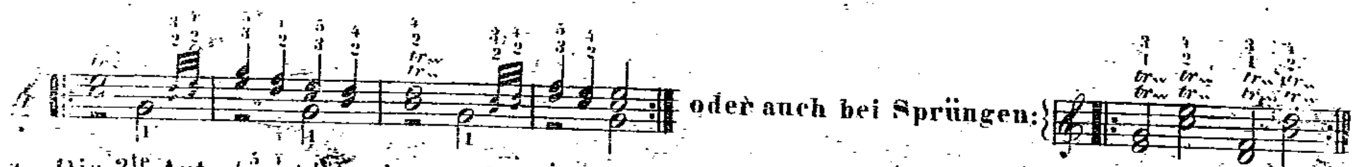
a.) Die erste Art ($\frac{4}{2}\,\frac{3}{1}$) ist überall anwendbar, wo die unterste Note eine Untertaste ist. Auch auf Obertasten kann hiebei der Daumen kommen, wenn nicht dadurch die andern Finger in eine allzu unbequeme Lage gerathen. Z. B:



Nothwendig ist sie nur, wenn der kleine Finger nebstbei eine höhere Note anzuschlagen hat. Z. B:



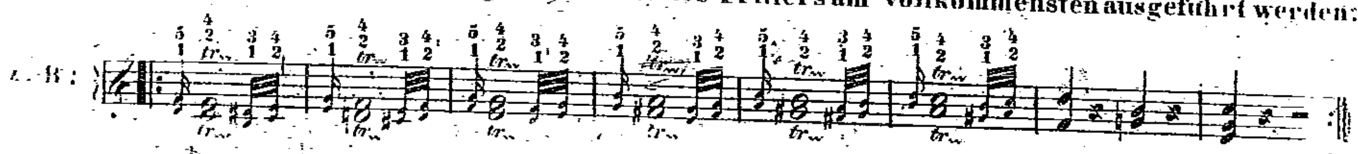
Die zweite Art ($\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$) ist nur dann nothwendig, wenn der Daumen dabei eine Note anzuschlagen hat: Z. B:



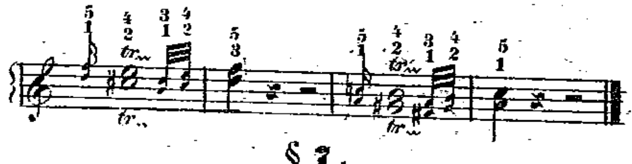
oder auch bei Sprüngen:

3.) Die 3te Art, ($\frac{5}{1}$ $\frac{4}{2}$) ist sehr vortheilhaft, weil sie weniger ermüdet, und weil man sie fast überall anwenden kann, ausgenommen da, wo der Daumen auf eine Obertaste kommen würde.
Auch kann mit dieser Fingersetzung der Schluss des Trillers am vollkommensten ausgeführt werden:

Z. B:

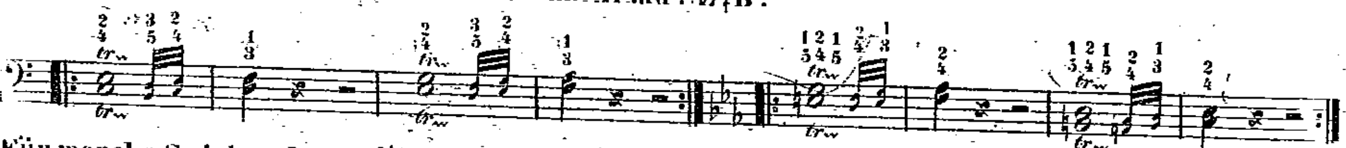


4.) Die 4te und 5te Art, ($\frac{5}{1}$ $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{1}$ $\frac{3}{2}$) sind der Dritten ganz ähnlich, und der Spieler kann sich von allen 3 Arten diejenige auswählen, welche seinen Fingern eben am vortheilhaftesten zusagt.
Am nöthigsten ist dieser Fingersatz, wenn der Triller aus halben Tönen besteht, und der untere Grundton eine Obertaste ist Z. B:

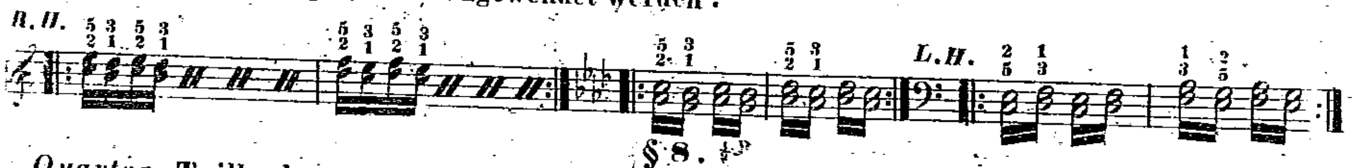


§ 7.

Alle diese Regeln gelten auch für die linke Hand. Z. B:



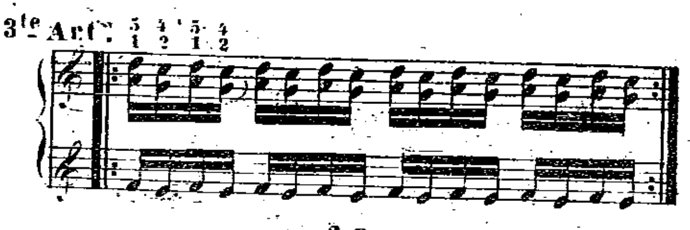
Für manche Spieler, deren 4ter Finger besonders schwach ist, kann auch folgender Fingersatz, anstatt der ersten Art, geübt und angewendet werden.



§ 8.

Quarten-Triller kommen nur dann vor, wenn auch die linke Hand einen einfachen Triller dazu spielt. Der Fingersatz ist dreifach, nämlich:





§ 9.

Die erste Art ist überall anwendbar. Die dritte Art auch, aber besonders da, wo die untere Note

eine Obertaste ist. Die zweite Art ist jedoch nur da zu gebrauchen, wo ein Kettentriller vorkommt, und wo sie sodann mit der dritten Art abwechseln muss. Z. B:

Ausführung.

Ausführung.

Man sieht im letzten Beispiel, dass in schwereren Tonarten alle drei Fingersatz-Arten mit einander abwechseln. Nur darf man beim Wechsel keine Lücke oder Unterbrechung hören lassen, da diese Triller streng *legato* zu spielen sind.
In der linken Hand kommt der *Quarten*-Triller niemals vor.



§10.

Für *Sexten*-Triller gibt es nur einen Fingersatz; nämlich: $\frac{5}{2}\ \frac{4}{1}$, z. B:



§11.

Wenn Doppeltriller in der rechten Hand dergestalt erleichtert vorkommen, dass nur die Grundnoten verdoppelt werden, so nimmt man auf die untere Note stets den Daumen. Z. B:





§ 12

Bisweilen muss der Daumen bei *Sexten* - Trillern zwei Tasten zugleich anschlagen. Z. B.:



Nur müssen natürlicherweise sich die Noten weit öfter wiederhollen, als hier bei der Ausführung der Kürze halber geschrieben steht, da blosse Sechzehnteln für einen Triller zu langsam wären.

§ 13.

Vereinfachte *Terzen* - Triller können, wenn sie länger dauern, auch sehr vortheilhaft mit folgenden Fingern genommen werden.



Nur wenn ein Schluss nachfolgt, ist zuletzt auf die obere Note der 4te Finger einzusetzen, welchem dann der dritte nachfolgt.

Triller - Übungen.

(Die angezeigten Finger gelten stets der geschriebenen Grundnote des Trillers.)





sf
dim:
p
f
p



All diese Triller sind äusserst schnell auszuführen. Dagegen ist das *Tempo* aller dieser Übungen sehr langsam zu nehmen, damit die Übung eines jeden Trillers um so länger daure.

10tes Kapitel.

Fingersetzung bei dem Jneinandergreifen und Überschlagen der Hände.

§ 1.

Es gibt sehr viele Passagen, wo entweder die Finger beider Hände ineinander greifen, oder die Hände über einander geschlagen werden müssen.

§ 2.

Manche dieser Passagen sind von der Art, dass man sie eigentlich weit bequemer mit einer Hand allein vorzutragen glauben sollte, wie z. B:



Mit der rechten Hand allein gespielt, wäre diese Stelle wie folgt:

Allein wie matt klingt dieses Letztere gegen das Vorige, wo die Verschiedenheit des Tons, welchen beide Hände hervorbringen, das Pikante des abgestossenen Anschlags, und selbst die besondere Bewegung beider Hände eine Wirkung hervorbringt, und eine Aufmerksamkeit erregt, welche man mit einer Hand auch durch die grösste Kunst nicht hervorzubringen im Stande wäre!
Demnach sind diese Künste zur Hervorbringung gewisser Effekte durchaus nothwendig.

§ 3.

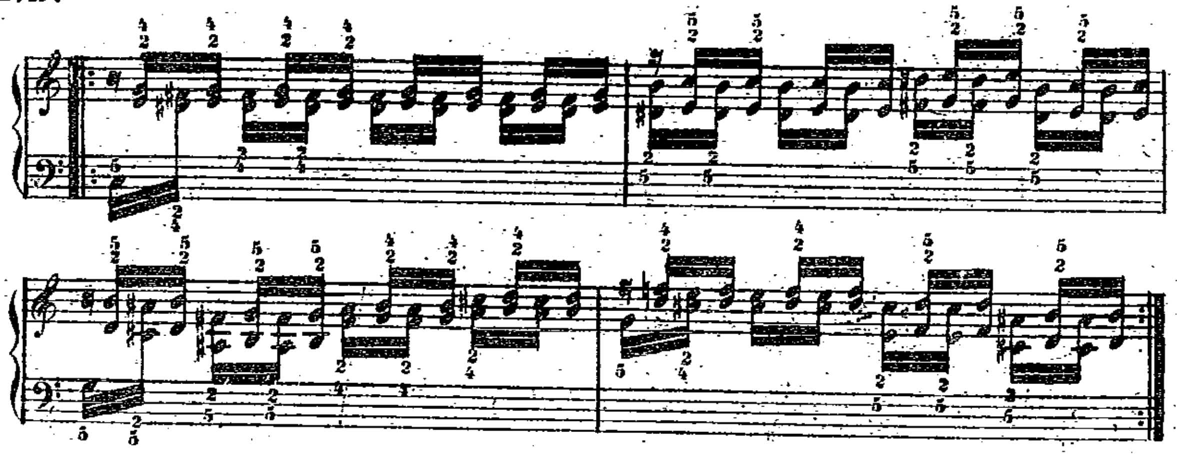
Allein viele andere Passagen dieser Art sind überdiess auch nur allein durch das Überschlagen beider Hände möglich, und der Spieler muss demnach alles dieses völlig in seiner Macht haben, da es zu den Mitteln gehört, durch welche selbst in den vollkommensten und klassischen *Compositionen* wahrhaft schöne Wirkungen erreicht werden.

§ 4.

Bei diesen Passagen ist übrigens nicht allein die Fingersetzung, sondern auch die Lage und Haltung der Hände zu beachten, um stets die bequemste heraus zu finden.

§ 5.

Beim Jneinandergreifen der Hände kommt die Linke meistentheils über die Rechte, und zwar so hoch gehalten, dass keine die andere berühre und störe. Der Daumen wird in der Linken möglichst vermieden. Z. B:



Übrigens müssen beim Anschlag beide Hände alle Regeln des gleichen Hebens der Finger, der Gleichheit des Tons, u.s.w. wie gewöhnlich beobachten, da ein hinkender oder sonst ungleicher Vortrag diesen Figuren allen Reiz benimmt. Nur der Daumen darf da, wenn er nicht gebraucht wird, auswärts gehalten werden.

§ 6.

Es gibt viele Fälle, wo die linke Hand bequemer unter die Rechte gesetzt wird, Z. B:



In den ersten 2 Takten muss der linke Daumen unter den Daumen der rechten Hand kommen, dagegen ist in den 2 letzten Takten der rechte Daumen unter den linken Daumen zu setzen. Demnach ist in den 2 ersten Takten die linke Hand, und in den 2 letzten die rechte Hand tiefer zu halten.

§ 7.

In folgender Passage muss jede Hand der andern beim Abwechseln ein wenig Platz machen, indem sie etwas seitwärts ausweicht.



Dagegen muss in der folgenden schon die linke Hand völlig ruhig über der Rechten gehalten werden.



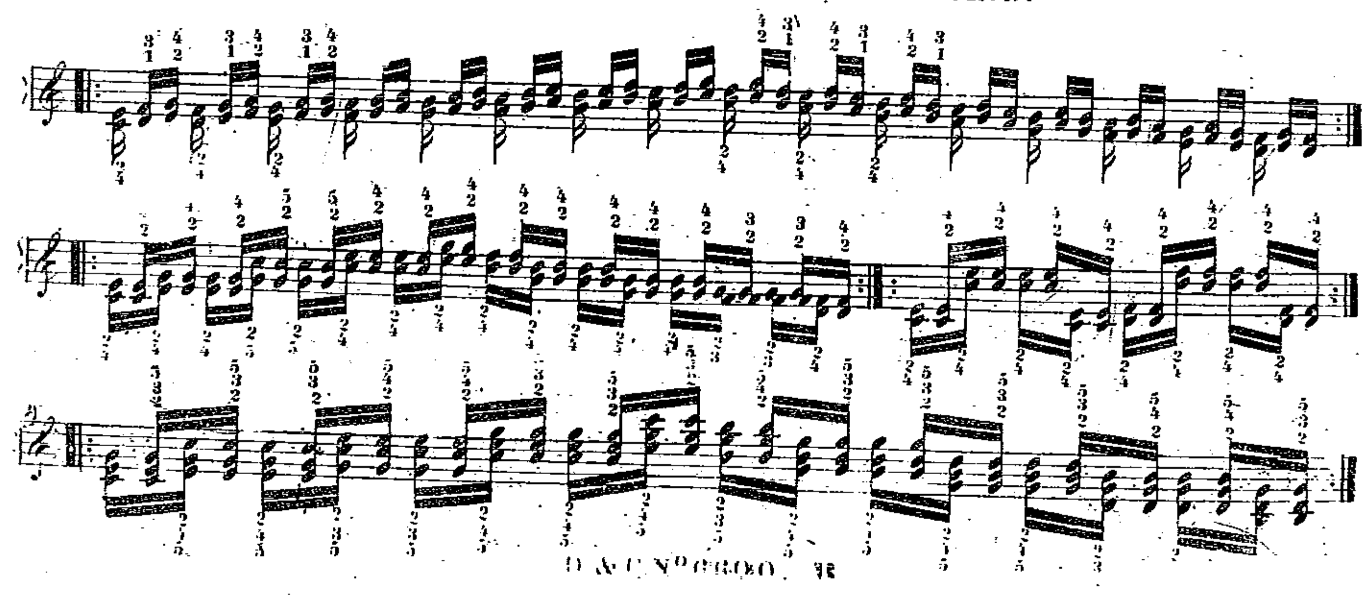
Der Spieler muss demnach für jeden vorkommenden Fall stets die bequemste Haltung und Fingersetzung zu suchen sich die Mühe geben.

§ 8.

Bei öfterem Anschlagen einer Note bleibt auch die linke Hand stets über der Rechten. Z. B:



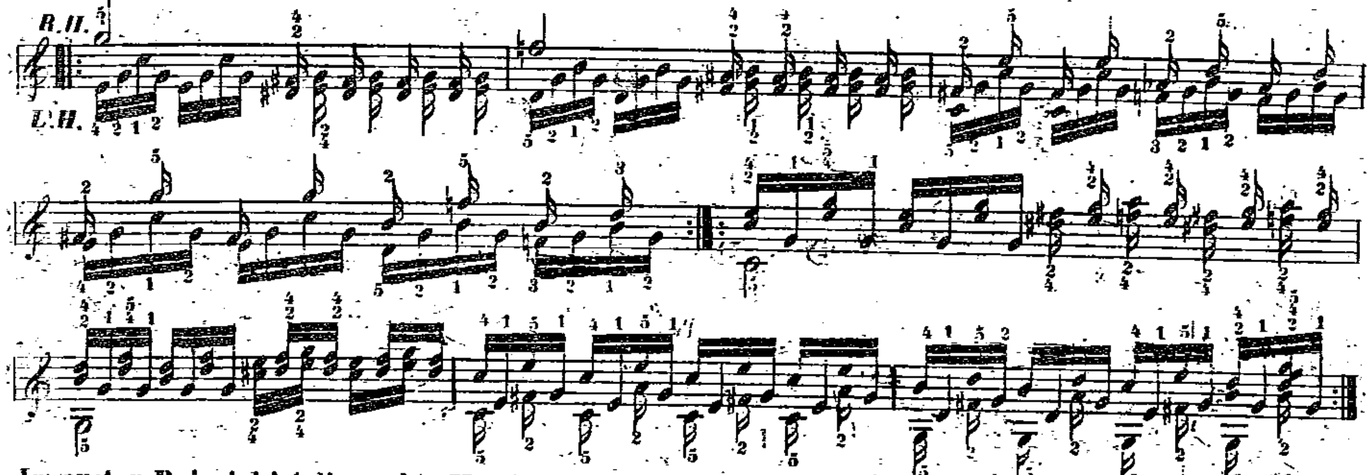
Und so auch in allen Passagen, die aus dieser Figur abgeleitet werden. Z. B:



Jn andern Tonarten eben so.

§ 9.

Wenn aber die linke Hand eine ruhig fortlaufende Figur hat, und die Rechte in sie hinein greift, so muss die Rechte über die Linke kommen. Z.B:



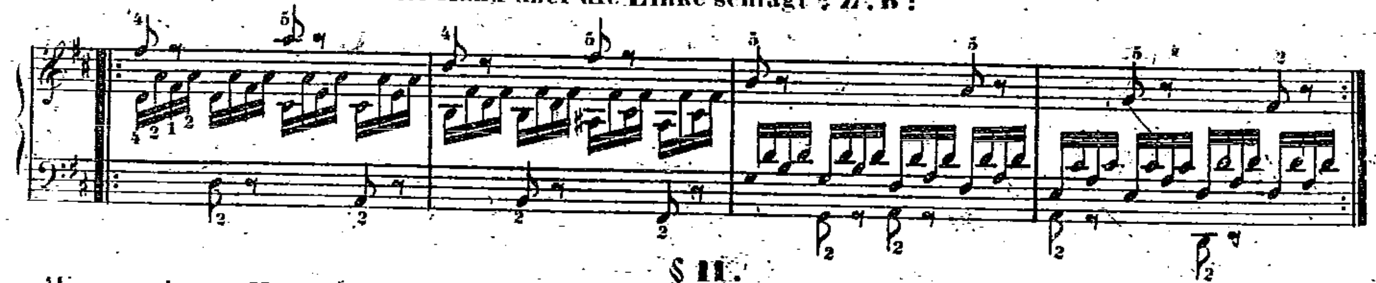
Im ersten Beispiel ist die rechte Hand oben. im zweiten Beispiel aber die Linke.

§ 10.

Beim eigentlichen Überschlagen einer Hand über die andere kommt diejenige, welche überschlägt gemeiniglich in eine so schiefe Lage, dass der Daumen schwer und unbequem anzuwenden ist. Daher ist bei einzelnen Noten der zweite Finger stets der beste. Z.B:

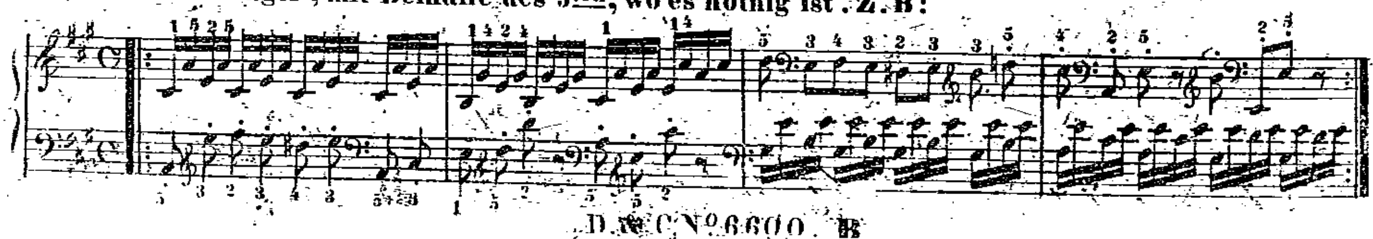


Auf die Bassnote kommt, wie man sieht, am bequemsten stets der kleine Finger.
Eben so ist es, wenn die rechte Hand über die Linke schlägt. Z.B:



§ 11.

Wenn mehrere Noten mit überschlagener Hand einander nachfolgen, so gebraucht man auch nur die längeren Mittelfinger, mit Beihülfe des 5ten, wo es nöthig ist. Z.B:



§ 12.

Wenn aber ein gebundener Gesang, oder eine Tonleiter mit überschlagener Hand zu spielen ist dann kann der Daumen auch regelmässig angewendet werden. Z.B:



§ 13.

Manchmal wechseln die Hände im Überschlagen schnell ab, und in dem Falle muss sich eine jede so gleich in die gehörige Lage fügen. Z.B:



Hier ist in den ersten 3 Takten die rechte Hand bald über, bald unter der Linken.

§ 14.

Wenn die Hände einander bei fortlaufenden *Scalen*-oder *Accord*-Passagen ablösen, so ist das Untersetzen und Überschlagen der Finger möglichst zu vermeiden. Z.B:





In diesem letzten Beispiele sind die halben Noten stark anzuschlagen und zu halten, während die Sechzehnteln in beiden Händen *piano* und so gleich gespielt werden müssen, als ob dieselben nur von einer Hand *legato* vorgetragen würden.
Hier noch einige Beispiele ähnlicher Art:

Moderato.



Das letzte Beispiel ist so *legato* zu spielen, dass man das Wechseln der Hände gar nicht merke. Daher muss jede Hand ihre Pausen wohl benutzen, um zu rechter Zeit die nachfolgenden Tasten ohne schweren Fall anzuschlagen. Eben so ist's beim Eingreifen einzelner *Accorde*. Z. B:

11tes Kapitel.

Fingersatz der festen Accorde.

§ 1.

Die natürlichste Ausspannung der Finger von einander besteht zwischen dem Daumen und dem 2ten Finger, welche nöthigenfalls auch eine *Octave* zu umfassen fähig sind. Die Spannung zwischen dem 2ten und 3ten, zwischen dem 3ten und 4ten, u.s.w. ist dagegen weit geringer und zum festen Zusammenschlagen viel unbequemer. Wenn daher in vollstimmigen *Accorden* in der Mitte eine grössere Ausspannung statt findet, (z. B. von einer *Quarte* oder *Quinte*,) so muss man möglichst vermeiden, selbe mit zwei nebeneinander stehenden Fingern zu nehmen. So z. B. wäre folgender Fingersatz sehr unbequem:

Rechte Hand.

und es ist gewiss weit besser, wenn da statt dem 3ten Finger, der 4te genommen wird.

Hier folgen Beispiele:

§ 2.

Wenn beim Daumen zwei Untertasten, als *Secunden*, neben einander liegen, so kann, (im Fall die andern Finger noch weit zu spannen haben,) der Daumen beide Tasten zugleich anschlagen, indem er, platt ausgestreckt, zwischen beide greift. Diesen Anschlag muss sich der Spieler gut angewöhnen, da er häufig anzuwenden ist. Z. B:



Auch zwei nebeneinander liegende Obertasten können nöthigenfalls so gegriffen werden, z. B:



Da man auf diese Weise einen freien Finger gewinnt, so ist es möglich, mit einer Hand 6 Tasten zugleich anzuschlagen. Z. B:

r. H. l. H.

Wenn aber die *Accorde arpeggio* zu spielen sind, so darf diese Fingersetzung nicht angewendet werden, indem da jede Taste ihren eigenen Finger haben muss.

§ 3.

Manchmal darf, ausnahmsweise, der 2te und 3te Finger auf eine in der Mitte liegende *Quart* Spannung genommen werden, wenn der 4te Finger gleich darnach *legato* zu folgen hat. Z. B:



§ 4.

Alle 3-stimmige *Accorde*, die nahe neben einander stehen, und *legato* vorzutragen sind, müssen mit Wechselfingern und ruhiger Hand vorgetragen werden, so weit es nur immer möglich ist. Der Daumen kann, wo es bequemer ist, ohne Bedenken auch auf die Obertasten kommen. Z. B:

Legato.

§ 5.

Auch in 4=stimmigen *Accorden* kann oft, (im *Legato*) wenigstens ein Finger gewechselt werden. Z.B:



§ 6.

Bei 4=stimmigen *Accorden* ist der 2te Finger fast immer unentbehrlich. Daher ist folgender Fingersatz möglichst zu vermeiden.

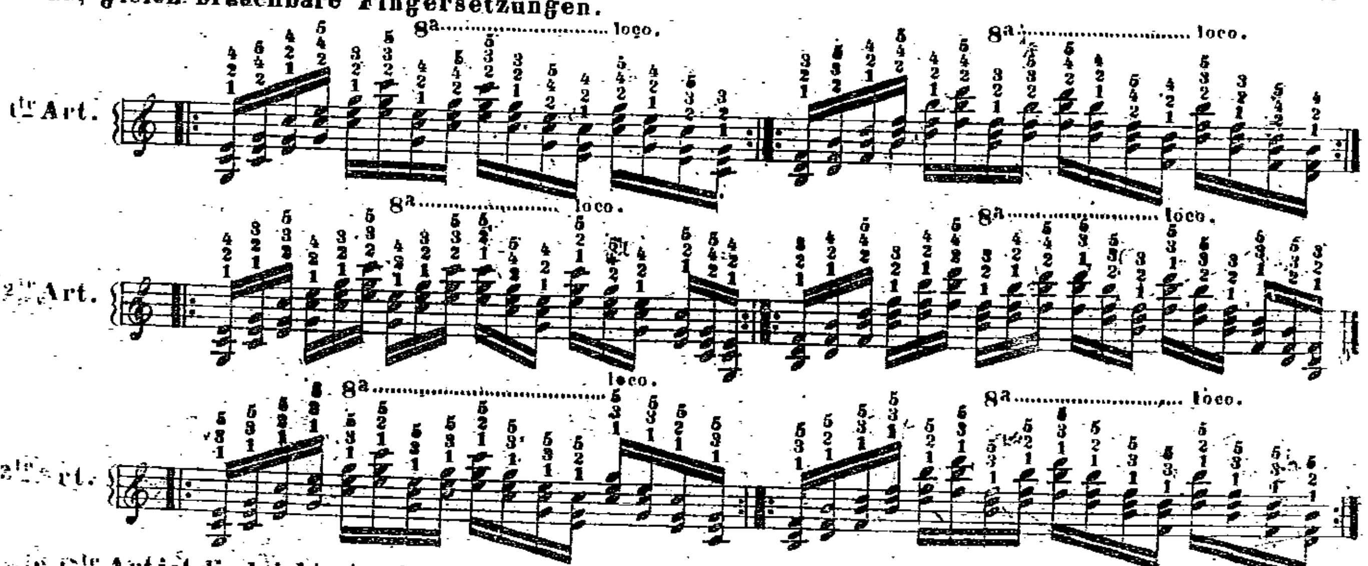


Ausgenommen, wenn der 2te Finger gleich darnach eine andere Taste anzuschlagen hat. Z.B:



§ 7.

Die, aus 3=stimmigen *Accorden* bestehenden Passagen haben auf den Untertasten drei verschiedene, gleich brauchbare Fingersetzungen.

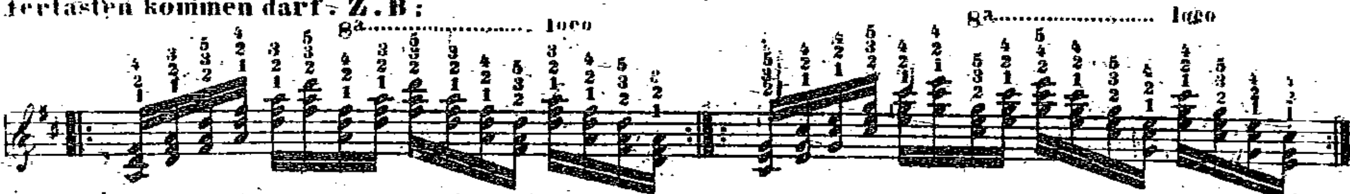


Die 1te Art ist die leichteste und sicherste, und folglich im schnellen *Tempo* vorzüglich anwendbar.
Die 2te Art eignet sich besonders für *Triolen*.

Die 3te Art kann im brillanten *Staccato* am vortheilhaftesten benützt werden, wobei jedoch der Arm und die Hand eine eben so gleichmässige als ruhige Bewegung auf und ab zu beobachten haben.

§ 8.

Mit einer Obertaste hat diese Passage nur eine Fingersetzung, indem der Daumen nur auf die Untertasten kommen darf. Z. B:



Mit 2 Obertasten muss jedoch der Daumen einmal in jeder *Octave* auf eine Obertaste kommen. Z. B:

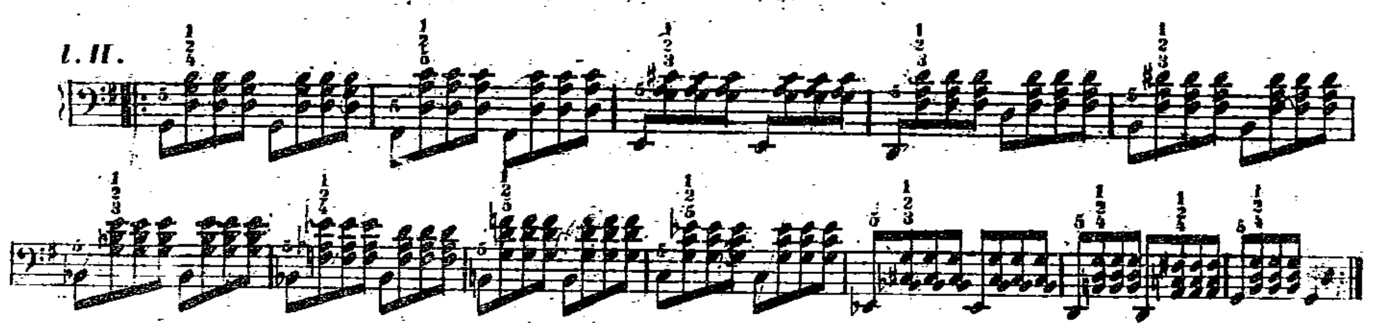


In *Fis dur* und *Dis mol* sind die 2 ersten Arten von *C dur* beliebig anwendbar.

Jn der linken Hand gelten dieselben Regeln.

§ 9.

So wie die rechte Hand gewisse Passagen hat, welche in der Linken selten oder gar nicht vorkommen, so gibt es auch für die Linke viele eigenthümliche Figuren, welche besonders als Begleitung angewendet werden, und deren bestimmter Fingersatz wichtig ist. Bei Sprüngen, welche aus getheilten *Accorden* entstehen, muss man den kleinen Finger nur auf die unterste einzelne Note nehmen, und die nachfolgenden *Accorde* so viel als möglich ohne denselben greifen; ausgenommen, wenn die Spannung dieser *Accorde* eine *Sext* übersteigt, oder wenn sie 4 stimmig sind. Auf die oberste Note dieser *Accorde* kommt dann stets, ohne Ausnahme, der Daumen. Z. B:



Ein Gleiches findet bei gebrochenem *Accompagnement* Statt. Z. B:



Durch dieses Absondern des kleinen Fingers wird die Hand gewissermassen in zwei Theile getheilt, und hiedurch viele unnütze Bewegung des Arms erspart.

§ 10.

Wenn die nachfolgenden Noten eine grössere Ausdehnung erfordern, so ist der kleine Finger zweimal anzuwenden, wenn der untere Ton *Staccato* sein darf, und wenn das *Tempo* gemässigt ist. Z. B:



Wenn aber solche Sprünge *legato* und geschwind sein müssen, so ist die regelmässige Fingersetzung anzuwenden. Z. B:



In folgender Begleitungsfigur darf der 5te Finger niemals auf die Doppelnoten kommen.



Bei engeren *Accorden* muss auf der unteren Note der 5te Finger mit den andern abwechseln. Z. B:



Wenn der untere Ton zu halten ist, muss auf den obern Noten der Daumen stets benützt werden.



§ 11.

Die rechte Hand hat bei allen diesen Passagen dieselben Regeln zu beobachten.

Doch wäre folgender Fingersatz, in der rechten Hand schlecht:

obwohl er in der Linken, wie wir gesehen haben, manchmal brauchbar ist.

12tes Kapitel.

Das Einsetzen der Finger auf einer Taste.

§ 1.

Während dem Halten einer Taste kann man, so oft es die Folge nöthig macht, einen andern Finger auf derselben einsetzen. Dieses muss mit fester, ruhiger Hand geschehen, damit diese Taste ja nicht früher von ihrem ersten Finger verlassen werde, als bis der andere eingeschoben ist, weil sonst dadurch ein Doppelschlag gehört würde.

§ 2.

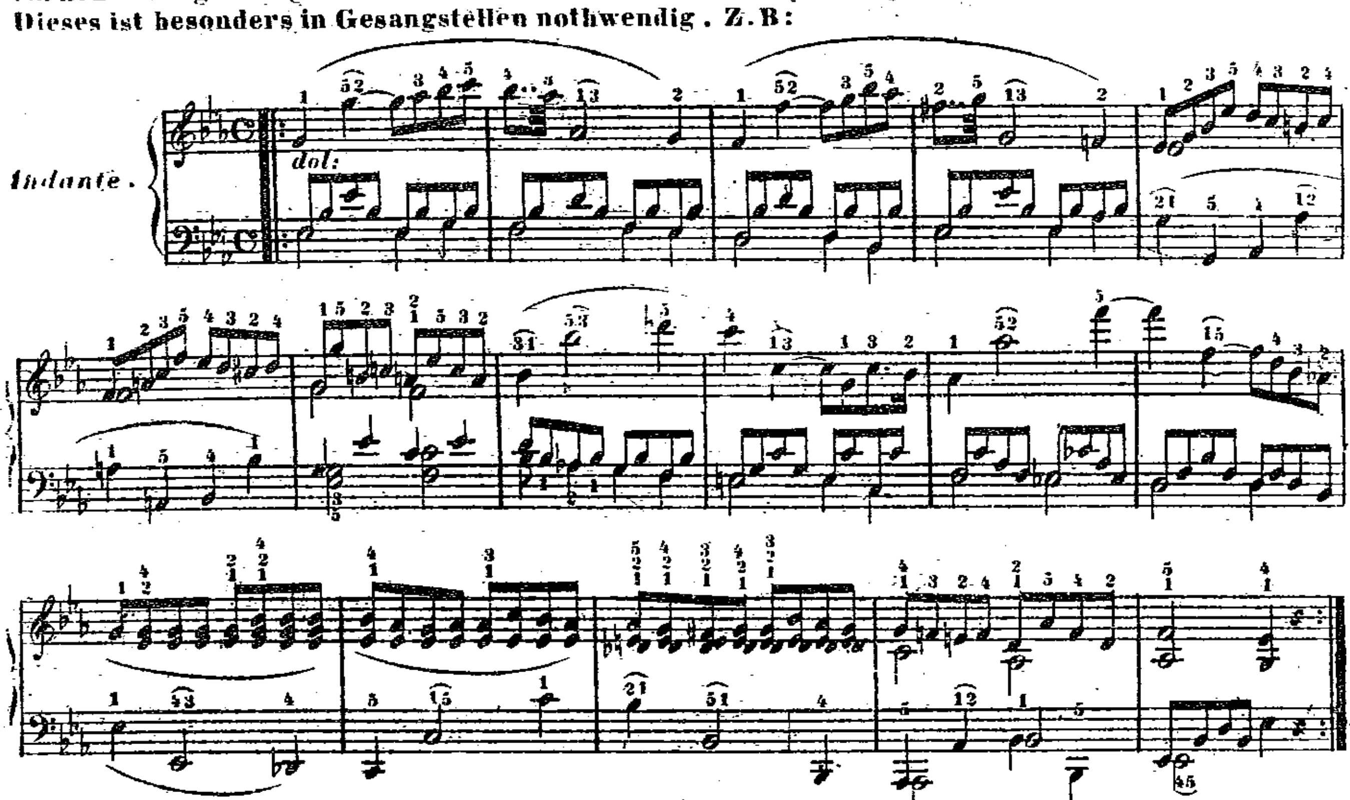
Dieses Einsetzen ist für den Spieler sehr wichtig, indem man dadurch im *Legato* selbst entfernte Tasten, die durch den gewöhnlichen Fingersatz gar nicht an einander gebunden werden könnten, so verbinden kann, dass, besonders im schnellen *Tempo*, die Wirkung einer unendlichen Ausdehnung der Hand hervorgebracht wird; Z. B.:





§ 3

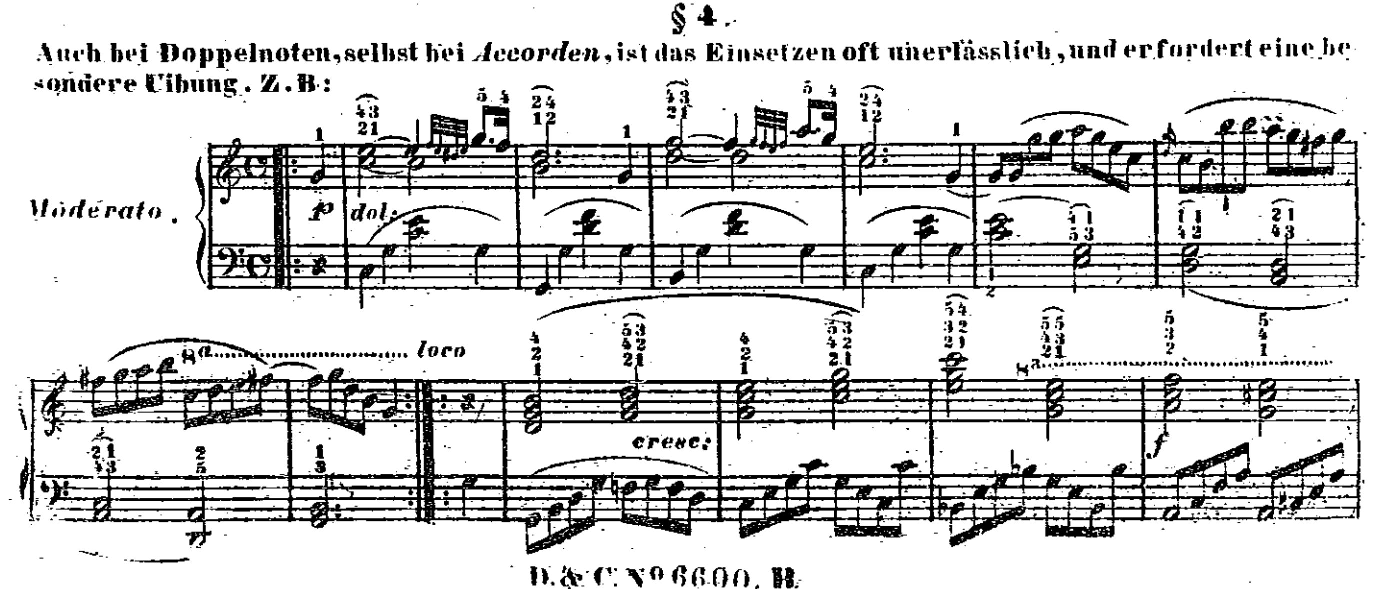
Demnach ist die Regel festzusetzen, dass überall, so wohl auf Unter= wie auf Obertasten, wo bei gebundenen Noten die gewöhnliche Fingersetzung nicht ausreicht, auf der schicklichsten Taste ein neuer Finger eingesetzt werden muss, wo es die Zeit nur einigermassen erlaubt.
Dieses ist besonders in Gesangstellen nothwendig. Z.B:



Dieses Einsetzen darf übrigens weder zu früh noch zu spät vor sich gehen, sondern muss ungefähr in der Mitte der Dauer der zu haltenden Note Statt finden. (Manchmal jedoch so spät wie möglich.)

§ 4.

Auch bei Doppelnoten, selbst bei *Accorden*, ist das Einsetzen oft unerlässlich, und erfordert eine besondere Uibung. Z.B:





§ 5.

Dieses Einsetzen bei *Accorden* muss nicht mit allen Fingern zugleich geschehen, sondern man wechselt zuerst mit dem Finger, welcher die unterste Note anzuschlagen hat, und so immer aufwärt einen nach dem andern, wenn die *Accorde* aufsteigen; beim Herabsteigen derselben fangt das Wechseln bei den obern Noten an. Z. B:



Im ersten Takt setzt man zuerst den Daumen auf das untere *Es* ein, hierauf erst den 2ten Finger, der früher auf demselbem *Es* ruhte, auf das *As*, und sodann den 4ten, der auf dem *As* lag, auf das obere *C* um sodann den nächsten *Accord legato* und fest anzuschlagen. Und so auch die 2 folgenden *Accorde*. Im 2ten Takte beginnt man das Einsetzen auf dem mittern *Des* (des ersten *Accords*), hierauf erst auf dem untern *B*, u.s.w.

Alles dieses kann allerdings nur im langsamen *Tempo* geschehen; allein eine gehörige Übung, so wie eine streng ruhige Hand bei biegsamen Fingern, kann es selbst bei ziemlich schneller Nacheinanderfolge der *Accorde* zuletzt möglich machen.

§ 6.

Bisweilen muss auf einer Taste mehr als einmal eingesetzt werden. Z. B:



Hier wird im ersten Takte auf dem obern *D* zuerst 2 5 eingesetzt, um das *Gis A* in der Unterstimme nehmen zu können, sodann auf demselben *D* wieder 5 3, um den 4ten Finger auf den Mordent zu bringen. So auch in den folgenden Takten.

§ 7.

Wenn die linke Hand eine bedeutende Begleitung *legato* im langsamen *Tempo* vorzutragen hat, so ist das Einsetzen bei allen geeigneten Stellen ebenfalls durchaus nöthig. Z. B:



Eben so bei langsamen *Octaven*, welche sehr *legato* vorzutragen sind . Z . B :



Im vorletzten Takte (bei +) muss der Daumen so spät wie möglich nach dem 5ten eingesetzt werden um das frühere obere *G* wohl zu halten .

§ 8.

Übrigens versteht es sich von selber , dass das Einsetzen nur im *Legato* , und nur wo es nöthig ist angewandt werden darf .

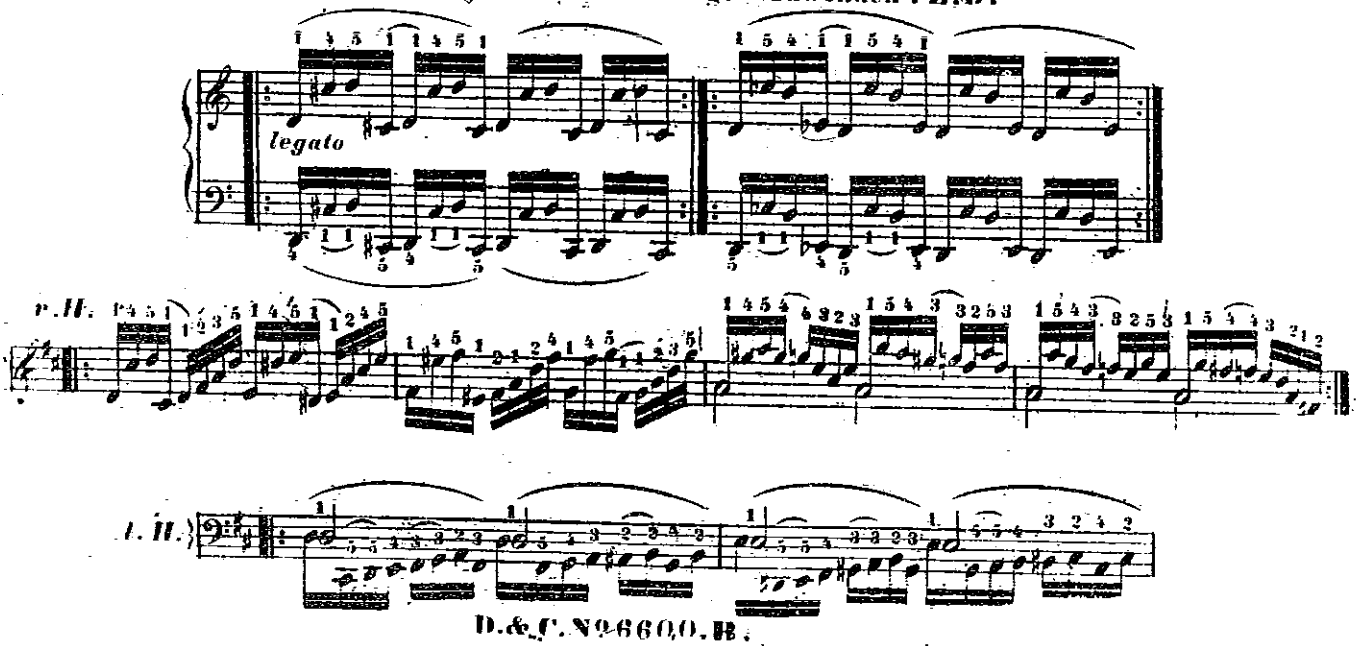
Beim *Staccato* , oder , wo man sonst mit der gewöhnlichen Fingersetzung ausreicht , ist es nicht nur unnöthig , sondern oft sogar schädlich .

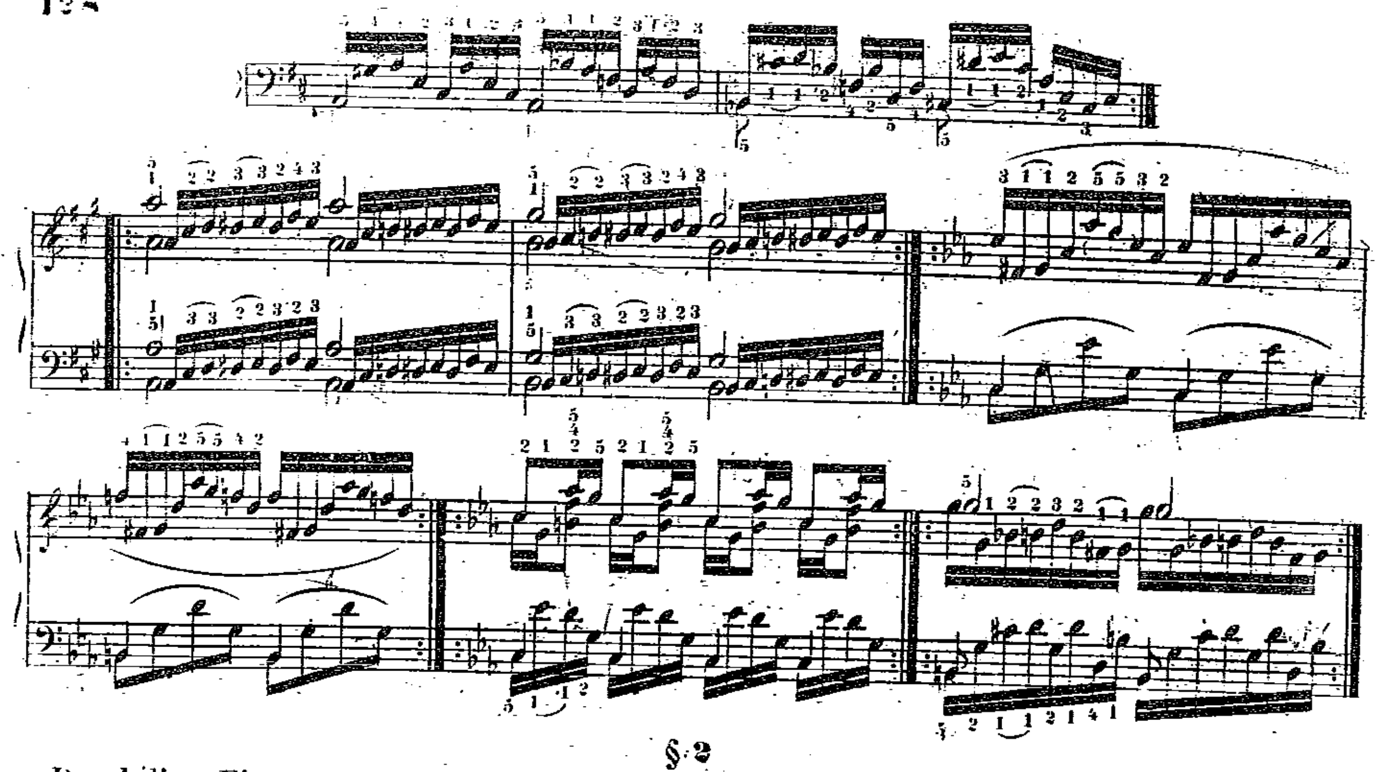
13tes Kapitel.

Über den Gebrauch eines Fingers auf mehreren Tasten .

§ 1.

Das Anschlagen mehrerer Tasten nacheinander mit einem einzelnen Finger , ist in der Regel desshalb verbothen , weil man auf diese Weise nicht *legato* spielen kann . Im *Staccato* ist es zulässig Aber auch im *legato* gibt es Fälle , wo man entweder dieser Unregelmässigkeit nicht ausweichen kann . oder wo sie auch gar nicht störend wirkt . Von einer Obertaste kann man auf die nächstliegende Untertaste sowohl auf- wie abwärts recht wohl mit einem Finger herabgleiten , und wo die Form der Passage keine bequemere Art zulässt , ist diese unbedingt anzuwenden . Z . B :





§ 2

Durch diese Fingersetzung gewinnt die Hand eine ruhige Haltung, welche sonst bei diesen Passagen gar nicht möglich wäre.

Auch in *Scalen - Passagen* ist dieses Schleifen mit einem Finger bisweilen anwendbar, jedoch mehr um eine besondere Wirkung hervorzubringen. Z.B:



§ 3.

Auf zwei Untertasten ist dieses Schleifen weit schwerer, und im *Legato* nur bei mehrstimmigen Sätzen anzuwenden, wo man sonst auf keine andere Weise spannen kann. Z.B:



Bei getragenen, mit besonderem Nachdruck zu spielenden Noten, ist der Anschlag mit einem Finger zweckmässig, z. B:



Im *Staccato* können einfache, nicht allzuschnelle Noten bisweilen, des Nachdrucks wegen, deutlich mit einem Finger genommen werden.

14tes Kapitel.

Fingersatz der grossen Sprünge.

§ 1.

Um alle Arten der bisher besprochenen Passagen rein und ohne Falschgreifen in jeder Art des *Tempo* hervorzubringen, bedarf es einer grossen Übung und Geschicklichkeit der Finger.

Aber um weite Sprünge eben so richtig zu treffen, ist die Gewandheit der Finger nicht hinreichend; denn dieses ist schon mehr die Sache des Arms.

Es bedarf einer eigenen Übung dieses Letzteren, um bei Sprüngen über 2 und mehrere *Octaven* die rechte Taste nicht zu verfehlen. Der Arm muss hiebei so leicht gehalten werden, dass ihm eine eben so grosse Beweglichkeit zu Gebothe stehe, wie dem einzelnen Finger, und in der That, kann und muss der Spieler zuletzt selbst in den gewagtesten Sprüngen, die mehr als die halbe Tastatur umfassen, eine solche Sicherheit erlangen, dass er sie allenfalls auch mit verschlossenen Augen mit der vollkommensten Reinheit auszuführen im Stande sei.

§ 2.

Der Fingersatz ist hiebei keiner andern Regel unterworfen, als dass man stets den bequemsten Finger auf jede Taste nimmt; was folglich meistens bei ausgespannter Hand, und bei einfachen Noten der Daumen und der 5te Finger ist.

§ 3.

Da auch bei Sprüngen darauf geachtet werden muss, einen schönen, vollen Ton hervorzubringen, so hat man wohl Acht zu geben, dass jede, auch die entfernteste Taste, nicht schief und seitwärts, sondern möglichst senkrecht angeschlagen werde; und der Spieler hüte sich, dabei die Finger ganz platt ausgestreckt zu halten.

§ 4.

Die mehr oder minder schnelle Bewegung muss nach dem Zeitraum bemessen werden, in welchem der Sprung ausgeführt werden muss. Z. B.

Allegro moderato.



Wo der Sprung *legato* ist, muss die Bewegung der Hand äusserst schnell sein, um keine Lücke zwischen den zwei Tönen hören zu lassen.

§ 5.

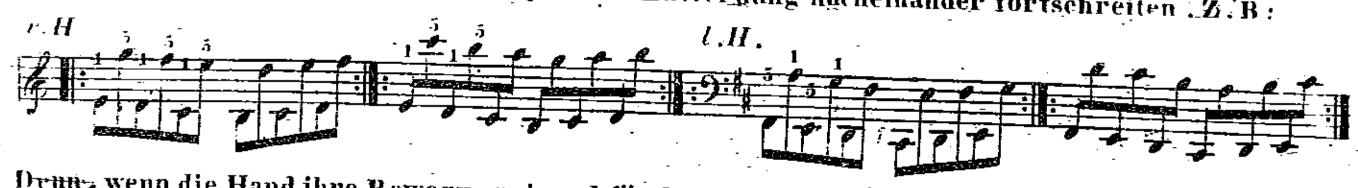
Wenn mehrfache Sprünge stets auf eine Taste zurückkehren, so hat der Spieler schon einen sehr erleichternden Anhaltspunkt, indem der Blick nur auf den andern abwechselnden Noten zu ruhen braucht.





§ 6.

Eben so ist es, wenn die Sprünge in gleicher Entfernung nacheinander fortschreiten. Z. B:



Denn, wenn die Hand ihre Bewegung einmal für den ersten Sprung ausgemessen hat, so behält sie dieselbe bei, indem sie nur um eine Stufe weiter rückt.

§ 7.

Schwerer sind aber ungleiche Sprünge; und hier muss schon der Schnellblick des Spielers mehr in Anspruch genommen werden. Z. B:



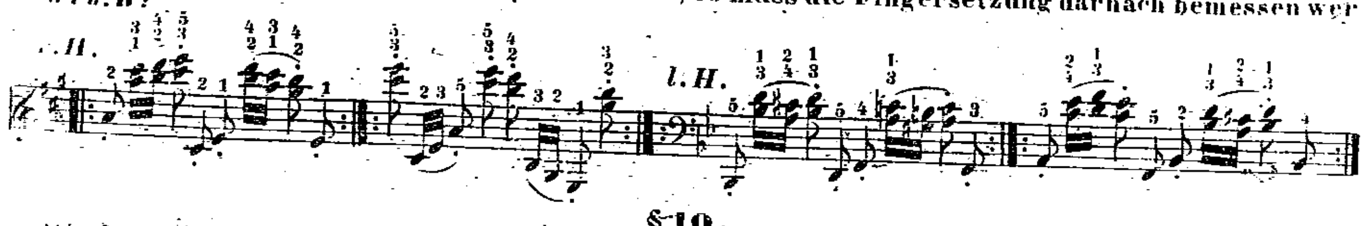
§ 8.

Sprünge über *Doppeloctaven* können bei gehöriger Übung selbst in sehr schnellem *Tempo* und mit jeder Art des Vortrags völlig sicher ausgeführt werden. Z. B:



§ 9.

Wenn bei Sprüngen Doppelnoten vorkommen, so muss die Fingersetzung darnach bemessen werden. z. B:



§ 10.

Die folgenden Sprünge sind in der linken Hand stets mit der beigesetzten Fingersetzung auszuführen:

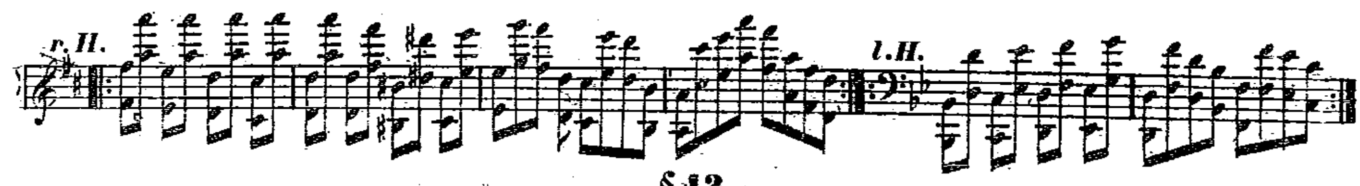


In der rechten Hand wäre der Fingersatz eben so. Z. B:



§ 11.

Octaven-Sprünge sind nicht schwer, weil sie bloss vom Arm abhängen, und die Finger für sich gar nicht fehlen können. Z. B:



§ 12.

Auch *Accorden-Sprünge* hängen nur von der Übung und Leichtigkeit des Arms ab: z. B:



15tes Kapitel.

Von der Fingersetzung in mehrstimmigen Sätzen.

§ 13.

Wenn, wie oft geschieht, eine Hand 2-stimmig, (auch bisweilen 3-stimmig) zu spielen hat, und jede Stimme *legato* vortragen soll, so tritt eine Fingersetzung ein, welche von der gewöhnlichen meistens sehr abweicht.

Nehmen wir z. B: folgenden Gesang einstweilen ganz einfach:



Er muss hier, wie man sieht, mit der streng regelmässigen Fingersetzung gespielt werden.

§ 2.

So wie aber in der rechten Hand zu demselben Gesang noch eine zweite Stimme beigefügt wird, so entsteht ein ganz anderer Fingersatz. Z. B:



Da die untere Stimme der rechten Hand ebenfalls *Legato* zu spielen ist, so wird, wie man sieht, in der Oberstimme bisweilen ein Finger zweimal nacheinander auf verschiedenen Tasten genommen, und oft werden die längeren Finger übereinander geschlagen.

Der Spieler muss nun mit dieser unregelmässigen Fingersetzung den Obergesang eben so schön und gebunden vorzutragen wissen, wie früher mit der regelmässigen.

§ 3.

Es versteht sich, dass die übrigen Stimmen in beiden Händen ebenfalls nach den Regeln dieses Fingersatzes gespielt werden, indem das Ganze die Wirkung hervorbringen muss, als ob 4 verschiedene Hände, jede für ihre Stimme besonders, im strengen *Legato* beschäftigt wären.

§ 4.

Das, im vorhergehenden Abschnitte besprochene Fingerwechseln auf einer Taste, ist einer der wichtigsten Behelfe für das mehrstimmige gebundene Spiel, und muss überall, wo es nöthig ist, angewendet werden.

§ 5.

Der Vortrag solcher mehrstimmigen Sätze ist beinahe der schwerste, aber auch der geistreichste und ehrenvollste auf dem *Pianoforte*, und es beurkundet schon einen hohen Grad von Meisterschaft, wenn man desselben mächtig ist.

Es ist derselbe, der auch auf der **Orgel** angewendet werden muss. Daher muss der Schüler die dazu gehörige Fingersetzung wohl studieren, und zu einer unvertilgbaren Gewohnheit werden lassen.

Z: B:



Sehr oft kommt der Fall, dass eine Mittelstimme bald mit der einen, bald mit der andern Hand gespielt werden muss. Der Spieler muss da vorerst untersuchen, für welche Hand jede Note am bequemsten liegt, ohne dem *Legato* der übrigen Stimmen zu schaden.



Da im ersten Takte alle Terzen unmöglich mit der rechten Hand gespielt werden können, so wird schon

in der 4ten Achtel das erste *gis* mit der linken Hand gegriffen, und so die übrigen Terzen in beide Hände vertheilt. Jm 2ten Takte ist es bei der 4ten Achtel eben so. Jm 3ten Takte braucht das erste Achtel *cis* mit der rechten Hand gar nicht angeschlagen zu werden. Die nachfolgenden 3 Achteln sind mit der Rechten, hierauf 2 Achteln mit der Linken, und die 2 letzten Achteln wieder mit der Rechten vorzutragen. Jm 4ten Takte sind die 2 ersten Achteln mit der Linken, die 2 nachfolgenden mit der Rechten, und so auch die 4 letzten anzuschlagen. Jm 5ten Takte ist die 4te und 5te Achtel (*Cis* und *D*) mit der rechten Hand, und die übrigen alle mit der Linken zu spielen. Jm 6ten Takte die rechte Hand die 2te, 3te und 4te Achtel (*h, gis, e*), das *cis* und die übrigen sind für die Linke. Das schwierigste und auch nöthigste dabei ist, dass diese Achteln so *legato* vorgetragen werden müssen, als ob sie nur von einer völlig unabhängigen Hand gespielt würden.

Noch einige Beispiele hierüber.



Die Lage der Fingersetzung (über oder unter den Noten) bezeichnet überall, welche Hand die Mittelstimme zu spielen hat. Z.B:




134
Lento.
D.&C. N°6600. R.

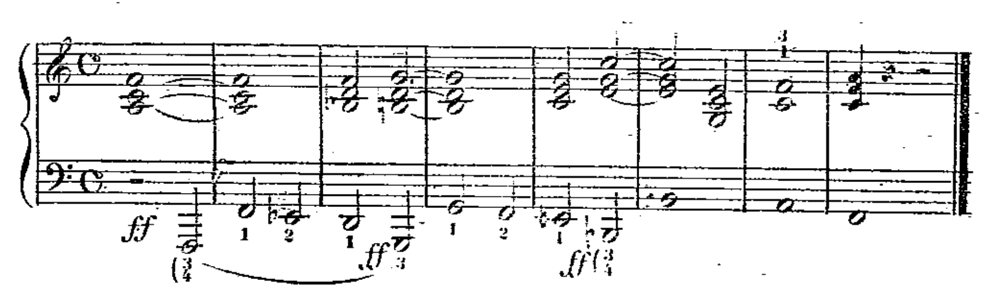


16tes Kapitel.

Vom gleichzeitigen Anschlag zweier Finger auf einer Taste.

§ 1.

Es gibt Fälle, wo eine einzelne Taste mit so grosser Stärke angeschlagen werden muss, dass ein einzelner Finger Gefahr läuft, entweder hiezu nicht die hinreichende Kraft zu besitzen, oder sich weh zu thun. Jn solchen Fällen darf man die Taste mit zwei Fingern anschlagen, welche fest aneinander gedrückt, und übereinander gehalten werden. Dieses findet jedoch meistens im tiefen Basse statt, weil da die Tasten schwerer gehen, und die dickeren Saiten auch einen solchen Schlag besser aushalten können. Z.B:



Hier wäre für die untersten mit *ff* bezeichneten Noten der kleine Finger bei den meisten Spielern zu schwach, und daher ist die Vereinigung des 3ten und 4ten Fingers da zulässig.

§ 2.

Auch beim Überschlagen der rechten Hand in den Bass, kann auf diese Weise der 2te und 3te Finger vereinigt angewendet werden, wenn die einzelnen Noten besonders kräftig hervortreten sollen. z.B:



Natürlicherweise darf dieses nur in solchen besonderen Fällen Statt finden, und man hat dabei die Kraft so zu bemessen, dass man die Taste nicht überschnelle, und die Saiten verstimme, oder gar sprenge.

Schluss-Bemerkung
zum zweiten Theil.

Wir haben uns bestrebt, die verschiedenen Regeln des Fingersatzes in einer so systematischen Ordnung nacheinander folgen zu lassen, dass sich stets die Eine aus der Andern entwickle, und dass der Schüler sich in zweifelhaften Fällen sogleich Raths erhohlen könne. Wenn er z.B. eine Passage findet, deren Fingersatz er nicht sogleich errathen kann, so hat er nur zu untersuchen, zu welcher Gattung sie gehört, ob sie aus den *Scalen* oder aus *Accorden* gebildet worden ist, u.s.w. Er hat sodann nur den betreffenden Abschnitt dieses Lehrbuches nachzuschlagen, um sich mit Sicherheit helfen zu können.

Aber wir wiederhohlen noch einmal: Alle Regeln nützen nichts, wenn nicht die Finger so vielseitig geübt sind, dass der Spieler im Stande sei, jede Schwierigkeit ohne alle Mühe, in jedem Zeitmasse, geschmeidig und mit anmuthiger Leichtigkeit hervorzubringen; und dieses ist nur durch ein unermüdetes Üben der *Scalen* und der übrigen, hier vorkommenden Beispiele, so wie durch das Studieren zweckmässiger *Compositionen* zu erreichen, bis endlich der Schüler zu einem Grade der mechanischen Ausbildung gelangt, wo es für ihn gar keine Schwierigkeiten mehr gibt.

Diesen Grad zu erreichen, ist nicht so schwer als es scheint, wenn der Schüler die eine Hälfte der Zeit, welche er dem *Pianofortespiel* täglich widmen kann, der Übung aller dieser Fingerübungen, und die andere Hälfte solchen *Compositionen* widmet, welche ihm zugleich Nutzen und Vergnügen darbiethen. Diese Studien sind natürlicherweise auch dann noch fortzusetzen, wenn der Schüler schon zu dem dritten vom Vortrag handelnden Theile dieses Lehrbuches vorgeschritten ist; den beide Gegenstände hängen so sehr zusammen, dass der Eine ohne dem Andern nicht bestehen kann.

Der Verfasser erlaubt sich auch hier ein Verzeichniss aller Werke beizufügen, welche er bereits früher als praktische Hilfsmittel über den Fingersatz und die allseitige Übung der mechanischen Geschicklichkeit componirt und herausgegeben hat.

1.) *Die Künstlerbahn des Pianisten*, oder die Kunst des praktischen *Pianofortespiels*, in 5 Werken: (Wien, bei A. Diabelli.)

a.) *Die Schule der Geläufigkeit*. (299tes Werk.)
b.) *Die Schule des Legato und Staccato*. (335tes Werk.)
c.) *Die Schule der Verzierungen, Vorschläge, Mordente und Triller*. (355tes Werk.)
d.) *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze*. (400tes Werk.)
e.) *Die Schule der linken Hand*. (399tes Werk.)

NB. Die 2. letzten Werke sind für die schon sehr ausgebildeten Spieler berechnet.

2.) *Grosse Trillerübung* in Form eines *brillanten Rondo's*. (151tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.
3. *Grosse Übung* des *vollkommenen* und des *Septimenaccord's* in gebrochenen Figuren durch alle 24 Tonarten. (152tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.
4.) *48 Etudes en forme de Preludes et Cadences dans tous les 24 Tons*. (161tes Werk.) Leipzig, bei Kistner.
5.) *Toccata ou Exercice*. (92tes Werk.) Leipzig, bei Kistner.
6.) *14 Ecossaises brill. ou Exercices*. (174tes Werk.) Leipzig, bei Hoffmeister.
7.) *Grosse Übung der chromatischen Scalen*. (244tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.
8.) *Grosse Übung der Terzenläufe und Doppelpassagen*. (245tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.
9.) *Die Kunst des Präludierens* in 120 Beispielen. (300tes Werk.) Wien, bei A. Diabelli.
10.) *40 tägliche Studien*. (337tes Werk.) Wien, bei T. Haslinger.
11.) *Die Schule des Virtuosen*. 60 Übungen, als Fortsetzung der 40 täglichen Studien. (365tes Werk.) Bei Haslinger.
12.) *Grosse Terzen-Übung* in allen 24 Tonarten. (380tes Werk.) Wien, bei T. Haslinger.
13.) *Neue progressive Studien*. (409tes Werk.) Mainz, bei Schott.
14.) *Etudes preparatoires et progressives*. (433tes Werk.) Bonn, bei Simrock.
15.) *Die Kunst des Fingersatzes* in 24 Werken verschiedener Meister dargestellt. (Wien, bei A. Diabelli.)

Unter den zahlreichen *Etuden* anderer Meister sind vorzüglich anzuempfehlen:

Die *Etuden* von *Cramer*, *Hummel*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*, *Chopin*, *Hiller*, *Schmitt*, *Herz*, *Clementi's gradus ad Parnassum*, die Studien von *Zimmermann*, *Bertini*, *Potter*, *Steibelt*, *Wölfl* *u. a. m.*

NB: Zur Vervollständigung dieses zweiten Theiles werden hier noch einige neue *Original-Etuden* beigefügt, um den Schüler auf manche seltenere Fälle des Fingersatzes aufmerksam zu machen.

ETUDEN.




Allegro moderato. M:M: 𝅗𝅥=112.
II.
ff staccato
ff
dim: p dol: tenute
p
legato


cresc:
f
ff
dim:
p
stacc:
8a
loco
tenute
dim:
ten:
dim:
pp

Übung für die rechte Hand allein.

Presto.

III.

8a ... loco

ff

8a ... loco

Allegro non troppo.

tenuto

fz

p

8a ... loco

ffz

p

8a ... loco

ff

8a ...

8a ...

dim: Presto. All°

8a ... loco

cresc:

8a ... loco

ff

sf

ff

fz fz fz


Allegro moderato.
p
presé:
sf
f
fz
ff
vivo.
8a loco 8a loco 8a loco
sempre più vivo.


loco
8a
loco
p
8a
loco
cresc.
ff
sf
ff
sf
8a
loco
molto vivo.
8a
8a
loco
tr
ff
sf
8a
loco
8a...loco
8a...loco
8a...loco
8a...loco

Übung für die linke Hand allein.




dim:
vivo.
ff
sf
8a
loco
sf
ff
cantabile
p
dim:
pp
smorz:
ff
vivo.
marcato
sf
ff
sf
8a
loco


Allegro. M:M: 𝅗𝅥 = 144
1.
p
cresc:
f
ten:
ff
ff
p
ff


p
dol:
sf
sf
p
pp


dol:
p
cresc:
dim:
p
pp
smorz:
ppp


Allegro moderato ma con spirito.
loco
cresc:
dol:
loco
loco
cresc:
dim:


8a
loco
cresc:
8a
loco
cresc
dim: p
rall: pp


Allegro vivo. M:M: = 76
VIII.
ten:
ff
p
leggier:
cresc:
f
fp


ff
sf
sf
8a........ loco
sf
p
f
p
fz
ten:
dim:
p
dim:
pp
ff


Allegro. M:M: ♩=104.
VIII.
ff
sf
8a
loco


8a
loco
p dol:
cresc:
f
p dol:
cresc:
sf
più f
8a


loco
ff
fffz
fffz
f
f
Ende des 2ten Theils

JNHALT des 2ten THEILS.

Von der Fingersetzung.

C. CZERNY'S

Pianoforte-Schule.

3 ter Theil.





und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen

IN 4 THEILEN

verfafst von

CARL CZERNY.

6885 III.

Op. 500.

№ 6600.

1º Theil Pr. f 10. 30 xr. C.M.
2º Theil Pr. f 10. — „
3º Theil Pr. f 6. 45 „
4º Theil Pr. f 10. — „

WIEN,
bei A. Diabelli u. Comp:
k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler,
Graben, № 1133.

Mailand, bei J. Ricordi. London, bei Cocks u. Comp. Paris, bei S. Richault.



Jnhalt des dritten Theils.



DRITTER THEIL.

Von dem Vortrage.

Einleitung.

§ 1.

In den zwei ersten Theilen dieses Lehrbuches sind dem Schüler alle Mittel angegeben worden, die mechanische Geschicklichkeit seiner Finger auszubilden, und folgende, dem *Pianisten* unerlässliche Eigenschaften zu erwerben:

a.) Reinheit und Genauigkeit des Spiels.
b.) Festes Takthalten, und genaue Eintheilung.
c.) Richtiges und schnelles Notenlesen.
d.) Fester Anschlag der Tasten und schöner voller Ton.
e.) Richtiger Fingersatz.
f.) Grosse Geläufigkeit und Leichtigkeit in beiden Händen, selbst bei bedeutenden Schwierigkeiten.
g.) Genaue Beobachtung der gewöhnlichen Vortragszeichen, insofern sie sich auf den mechanisch zu erlernenden Unterschied zwischen *Forte* und *Piano*, so wie zwischen *Legato* und *Staccato* beziehen.

§ 2.

Aber alle diese Eigenschaften sind nur die Mittel zum eigentlichen Ziele der Kunst, welches unbedingt darin besteht, Geist und Seele in den Vortrag zu legen, und hiedurch auf das Gemüth, und den Verstand des Hörers zu wirken.

§ 3.

Denn jedes Tonstück, ohne Ausnahme, erhält bei dem Zuhörer erst seinen Werth und seine Wirkung durch die Art, wie es ihm vorgetragen wird, und diese Art des Vortrags ist so mannigfaltig, dass man ihrer Steigerung gar keine Grenzen setzen kann, und dass der Spieler, welcher aller Mittel des Ausdrucks mächtig ist, selbst der unbedeutendsten, ja misslungenen *Composition* Reize verleihen, und sie dem Hörer interessant machen kann; — so wie dagegen das schönste Musikwerk verloren geht, wenn sein Vortrag verunglückt.

§ 4.

Obwohl der Vortrag und Ausdruck bereits zu den geistigen Eigenschaften des Spielers gehört, so hängt er doch so sehr von den mechanischen, oder materiellen Mitteln ab, dass bei grossen Meistern und vollendeten Spielern stets beide Eigenschaften in einander fliessen, und folglich die Eine gleichsam nur die natürliche Folge der Andern zu sein scheint.
Wir werden daher auch in diesem Theile die ersten *Kapitel* vorzugsweise zur Andeutung der noch gesteigerten Mittel anwenden, durch welche der Spieler zur höchsten Ausbildung und zum wahren Ziele der Kunst einzig und allein gelangen kann.

§ 5.

Man kann alles, was auf den Vortrag Bezug hat, in zwei Hauptabtheilungen absondern, nämlich:

1tens In die genaue Beobachtung aller Vortragszeichen, welche der *Autor* selber schon seinem Stücke beisetzte, und

2tens In denjenigen Ausdruck, welchen der Spieler aus eigenem Gefühl in das Tonwerk legen kann oder soll.

§ 6.

Alle Vortragszeichen, deren sich der Tonsetzer möglicherweise bedienen kann, beziehen sich auf die folgenden 3 Bestandtheile des richtigen und schönen Vortrags:

a.) Auf das *forte*, *piano*, *cresc:*, *dimin: etc:*, also auf die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche, mit der man jede Taste anzuschlagen hat.
b.) Auf das *Legato*, *Staccato*, *etc:* also auf die verschiedenen Grade des Haltens, Bindens und Abstossens, welches jeder Note zukommt; endlich
c.) Auf das *ritardando*, *accelerando*, *calando*, *etc:* also auf die vorübergehenden Veränderungen des vorgeschriebenen Zeitmasses, welche hie und da angebracht werden müssen.

A.

Vom *Forte* und *Piano*.

§ 1.

Jedermann weiss, wie unendlich theilbar die Zeit und der Raum ist.

Eben so unendlich theilbar ist nun aber auch die Kraft, und demzufolge kann man aus einer einzelnen Taste eines guten *Fortepiano* vom leisesten *pp* bis zum stärksten *ff:* so viele Grade von schwachem oder starkem Tone herauszubringen, dass es, streng genommen, kaum berechenbar wäre. Ein Beispiel wird dieses klar machen. Nehmen wir die folgende Figur:



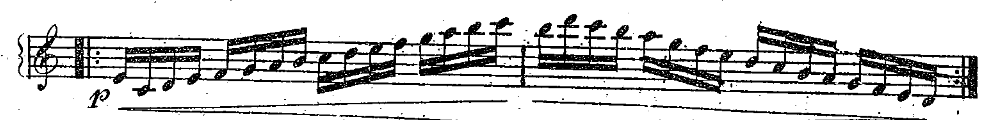
Das unter den Noten stehende Zeichen <> bedeutet, die ersten 8 Noten anschwellen, und die nachfolgenden 8 Noten in demselben Verhältnisse wieder schwächer werden zu lassen.

Das Anschwellen wird hervorgebracht, indem jeder Ton etwas stärker als der vorhergehende angeschlagen, oder vielmehr aufgedrückt wird.

Da die erste Note mit *Piano* bezeichnet ist, so darf nun dieses Anschwellen höchstens nur zum *mezza voce* gesteigert werden, da bei der 8ten Note kein *sf* oder *forte* steht.

Demnach gibt es in diesem Beispiel schon 8 Grade von Stärke, welche vom ersten *piano* bis zum *mezza voce* hervorzubringen sind.

Nehmen wir nun aber denselben Satz verlängert an, wie z.B:



Da hier das Anschwellen, (ebenfalls nur bis zum *mezza voce*) durch 16 Noten dauert, so folgt daraus, dass jede Note um einen geringeren Grad stärker anzuschlagen ist, als in dem früheren Beispiel, um erst auf der 16ten mit dem *mezza voce* auszukommen. Hier gibt es also schon 16 verschiedene Grade von Stärke vom *piano* bis zum *mezza voce*.

Denken wir uns nun aber diese Stelle noch mehr verlängert (etwa im *chromatischen* Laufe,) so, dass das Anschwellen durch z.B: 32 Noten dauert, so gibt es schon vom *p* bis zum *m:v:* 32 verschiedene Grade von Kraftanwendung.

Nun war aber bei allem diesem noch von keinem *Forte*, von keinem *Fortissimo*, und auch von keinem *Pianissimo* die Rede, welche alle wieder eben so viel Grade zu einander möglich und nöthig machen. Z.B:



§ 2.

Alles eben Gesagte beweist, dass wir, ohne Übertreibung, wenigstens 100 Grade von Stärke und Schwäche annehmen können, mit welchen ein Ton angeschlagen werden kann, so wie der Mahler eine einzelne Farbe so manigfach verdünnen kann, dass sie, von dem dicksten Striche sich nach und nach, in unzähligen Abstufungen, bis zum feinsten, kaum merkbaren Anflug (und so umgekehrt,) verliert und verschmilzt.

Welche Menge Mittel zum Ausdruck stehen demnach dem Spieler allein durch den Anschlag zu Gebothe! —

§ 3.

Aber natürlicherweise gehört auch eine grosse Geübtheit, ein hoher Grad von Macht über seine physischen Kräfte, und vollkommene mechanische Ausbildung der Finger, so wie endlich ein feines Gehör dazu, um von allen diesen Schattierungen Gebrauch zu machen.

Ungeschickte oder plumpe Finger können derselben nicht mächtig sein, und solche Spieler glauben hinreichend mit Ausdruck zu spielen, wenn sie auf eine höchst grelle Art *Forte* und *Piano* von einander unterscheiden, so wie ungeschickte Mahler ihre Farbe bald dick, bald dünn, ohne die feineren Verschmelzungen, auftragen, und demnach nur bunte, harte Klexereien hervorbringen.

§ 4.

Um nun den Fingern die nöthige Geübtheit in dieser Rücksicht zu verschaffen, bleiben vor Allem wieder die *Scalen* in allen Tonarten das vorzüglichste Mittel, und der Schüler hat sie nun auf folgende verschiedene Arten zu üben:

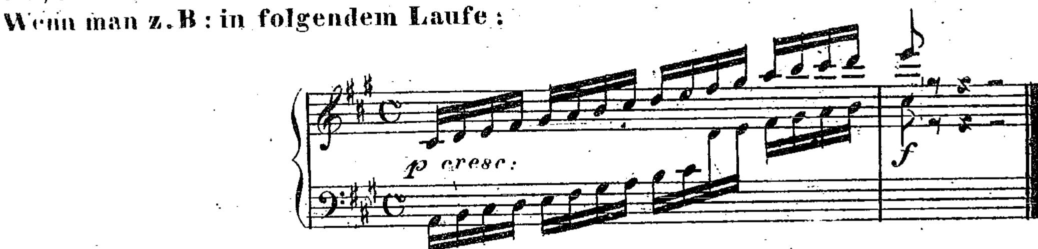
A.) 1tens *Pianissimo*. 2tens *Piano*. 3tens *Mezza voce*. 4tens *Forte*. 5tens *Fortissimo*.
Und zwar in allen Arten des Zeitmasses, vom *Tempo moderato* bis zum *Prestissimo*; jedoch anfangs ohne alle *crescendo's* oder *diminuendo's*.

B.) Wenn er alle diese Grade der Stärke in seiner Macht hat, sind dieselben *Scalen* mit der Anwendung des Anschwellens und Sinkens zu üben, indem der tiefste Ton *pp* oder *p* anfangt, und beim Aufwärtssteigen die Kraft gleichmässig bis zum höchsten Tone zunimmt, von wo sie dann, beim Abwärtsgehen der Passage, wieder bis zum ersten *Piano* sich vermindert. Auch hier gibt es mehrere Abstufungen. Z.B:

1tens Vom *pp* bis zum *mezza voce* und dann eben so zurück.
2tens Vom *pp* bis zum *Forte* und eben so zurück.
3tens Vom *pp* bis zum *Fortissimo* und zurück.
4tens Vom *piano* (oder *mezza voce*) anfangend, bis zum *forte* (oder *fortissimo*).

§ 5.

Der Spieler hat äusserst streng darauf zu achten, dass beim *crescendo* das Zunehmen der Stärke nach gleichen Graden, und ja nicht allzuplötzlich, oder auch allzuspät, Statt finde.
Man muss daher stets die Länge der Passage berücksichtigen, welche *cresc:* oder *dimin:* vorzutragen ist, und den höchsten Grad der eben anzuwendenden Stärke an dem Wendepunkte anbringen.
Wenn man z.B: in folgendem Laufe:



schon in der Mitte des ersten Taktes einzelne Töne *forte* anschlagen, und hieraus in den nächstfolgenden wieder schwächer würde, so wäre die schöne Wirkung des *crescendo* schon verfehlt.
Beim *diminuendo* ist es eben so.

C.) Die dritte nothwendige Art, die Finger zu üben, besteht darin, dass man nach Belieben jedem einzelnen Finger einen besonderen Nachdruck geben könne. Dieser Nachdruck kann äusserst leise, kaum bemerkbar, er kann aber auch *m:v:*, *f* und *ff* sein, während alle übrigen Finger stets *piano* spielen.

Jn folgender Übung, welche im Ganzen völlig *piano* vorzutragen ist, wird die mit ∧ bezeichnete Note ungefähr *mezza voce* angeschlagen:



Diese Übung ist (mit demselben Fingersatze) auch in jenen Tonarten zu üben, wo der Daumen auf Obertasten kommt, z.B: in *Es, Des, Fis, etc:*
Wenn diese Übung *pp* exerziert wird, so ist der Nachdruck sehr zart; (ungefähr *piano*) anzuwenden.
Ausserdem muss man diesen Nachdruck auch *forte*, und *ff* auszuführen wissen, wobei die übrigen Töne stets *piano* bleiben, und folglich dieselbe Übung auch auf folgende Art sich eigen machen:



Doch ist im letzten Falle das *Tempo* langsamer zu nehmen.

§ 6.

Es muss hier bemerkt werden, dass dieser Nachdruck vom Spieler ja nicht durch eine heftige Bewegung der Hand oder gar des Arms hervorgebracht werden darf, sondern nur durch den stärkeren Druck des Fingers, welcher daher dem Zuhörer wohl **hörbar**, aber nicht **sichtbar** werden darf.
Selbst beim stärksten Markiren eines einzelnen Tones, oder eines *crescendo*, muss die Hand und der Arm möglichst ruhig gehalten werden.

§ 7.

Abgesehen von den feineren Schattierungen, welche durch das *crescendo* und *diminuendo* hervorgebracht werden, ist der Ausdruck, welcher auf der Anwendung der Kraft beruht, in 5 Hauptgrade einzutheilen, welche beim Spiel genau von einander unterschieden werden müssen, nämlich:
1tens Das *Pianissimo*. 2tens Das *Piano*. 3tens Das *Mezza voce*. 4tens Das *Forte*. 5tens Das *Fortissimo*.
Um den Fingern, so wie dem Gehör die nöthige Übung hierin zu verschaffen, sind (nächst den *Scalen*) alle im 1sten und 2ten Theile dieses Werkes vorkommenden Fingersatzübungen auf diese 5 Arten genau und häufig zu üben, wobei mit dem *pp* anzufangen ist.

1tes Kapitel.

Nähere Bestimmungen über die Anwendung des *Forte, Piano, etc:*

§ 1.

In den neueren *Compositionen* werden die Zeichen des Vortrags von den *Autoren* meistens so ausführlich angewendet, dass der Spieler im Allgemeinen selten über den Willen des *Compositeurs* in Zweifel sein kann.
Aber selbst da gibt es Fälle, wo vieles der Willkühr des Spielers überlassen bleibt, und in älteren *Clavier*-Werken, (z.B: von *Mozart, Clementi, etc:*) wo jene Zeichen äusserst sparsam sich angezeigt finden, hängt der Vortrag meistens von dem Geschmack und der Einsicht des Vortragenden ab.
Daher ist der Vortrag dieser Werke in dieser Rücksicht weit schwerer.

§ 2.

Man kann annehmen, dass jede der 5 Hauptgattungen des *Forte* und *Piano*, einen bestimten *Charakter* ausdrücken, und folglich eine besondere Wirkung hervorbringen kann. Nämlich:
a.) Das *Pianissimo* (*pp*), welches die leiseste Behandlung der Tasten, die, ohne undeutlich zu werden, möglich ist, bezeichnet. Es trägt den *Charakter* des Geheimnissvollen, Mystischen, und kann in seiner vollendeten Ausführung, auf den Zuhörer die reitzende Wirkung einer, aus weiter Ferne schallenden Musik, eines Echo, hervorbringen.
b.) Das *Piano* (*p*) Lieblichkeit, Sanftmuth, ruhige Gleichmüthigkeit, oder stille Wehmuth, äussern sich durch die zwar weiche und zarte, aber doch schon etwas bestimtere und ausdrucksvollere Behandlungsart, mit welcher bei diesem Grade die Tasten anzuschlagen sind.
c.) Das *Mezza voce*. (*m.v.*) Diese Abstufung liegt genau in der Mitte zwischen stark und schwach, und könnte mit dem ruhigen erzählenden Gesprächston verglichen werden, der, ohne leise zu lispeln, oder überlaut zu deklamiren, mehr durch die vorzutragende **Sache**, als durch den Vortrag interessieren will.
d.) Das *Forte*, (*f*) bezeichnet den Ausdruck der selbstständigen Bestimmtheit und Kraft, ohne Übertreibung des Leidenschaftlichen, in den Grenzen des Anstandes; — so wie in der Regel, alles Glanzvolle, (*brillante*) mit diesem Grade der Stärke ausgeführt werden kann.

e.) Das *Fortissimo*. (*ff*) Dass selbst der höchste Grad der Stärke immer in den Grenzen des Schönen bleiben muss, und nie in grelles Schlagen, in Misshandeln des Instruments ausarten darf, ist schon früher gesagt worden. Innerhalb dieser Grenze drückt es die Steigerung der Freude bis zum Jubel, des Schmerzes bis zur Wuth aus; so wie das Glänzende bis zur *Bravour* emporgehoben wird.

In folgenden Beispielen kann der Schüler vorläufig alle diese Hauptschattierungen üben.



Von dem musikalischen *Accent*, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss.

§ 1.

Man weiss, dass jede Sprache aus langen und kurzen Silben besteht, das heisst, aus solchen, welche gedehnt, oder gewichtig ausgesprochen werden müssen, also auf welche der *Accent* kommt, und aus solchen, welche kurz und ohne Nachdruck lauten.

In folgenden Worten, z. B:

◡ — ◡ — ◡ — ◡
Vergangenheit und Zukunft.

sind die mit — bezeichneten Silben lang, und die mit ◡ bezeichneten kurz, und wer diese Worte auf verkehrte Art aussprechen wollte, würde sie lächerlich, ja fast sinnlos machen.

§ 2.

Ganz dasselbe ist mit den musikalischen Ideen der Fall, wo der Ausdruck stets auf die geeignete Note kommen muss. Wenn sich dieses in der Musik auch nicht so genau durch Regeln festsetzen lässt, wie in der Sprache, so leitet doch das richtige Gefühl für Wohlklang, Deutlichkeit, Rhytmus, und vorzüglich für den *Charakter* jeder eben vorzutragenden Stelle darauf, dass man die musikalische Deklamation nicht verfehle, und sich dem Zuhörer im Ausdruck seiner Gefühle möglichst verständlich mache. Meistens setzen die neuen Tonsetzer mit Genauigkeit die Zeichen zu jeder Note, welche sie besonders betont wünschen (nämlich >, ∧, *rf*, *sf*, *fz*, *fp*, auch wohl — u. d. g.) und in dem Falle hat der Spieler nur diese Zeichen genau zu beachten.

Wo dieses aber nicht der Fall ist, können im Allgemeinen folgende Regeln dienen:

a.) Jede Note von längerem Werthe muss mit mehr Nachdruck angeschlagen werden, als die kürzere, welche ihr vorangeht oder nachfolgt. Z. B:



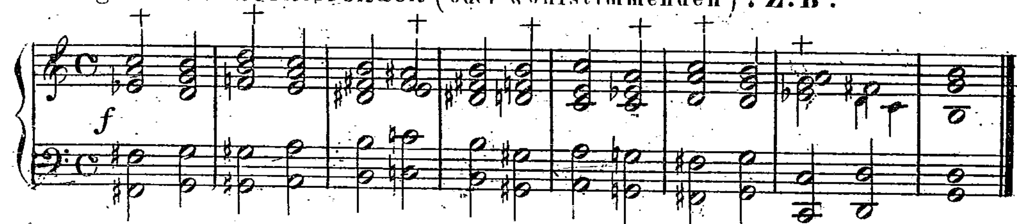
Hier muss in der rechten Hand jede halbe Note den *Accent* erhalten, also mit mehr Nachdruck gespielt werden als die Vierteln.

Da die ganze Stelle *piano* ist, so hüthe man sich, diesen Nachdruck bis zum *Forte* zu steigern: er darf höchstens ein *Mezza voce* sein.
Wäre jedoch die ganze Stelle *m.v.* bezeichnet, so müsste der Nachdruck schon dem *Forte* selber nahe kommen.
Die Begleitung der linken Hand nimmt hier an diesem Ausdruck keinen Theil, weil sie in einfachen Achteln fortschreitet. Bestünde aber der Satz in beiden Händen aus gleichen Noten, so müssten beide Hände gleichen Nachdruck geben. Z.B:



Noch eine wichtige Bemerkung ist über dieses Beispiel zu machen. Bei dem Ausdruck muss der Spieler so viel als möglich *Monotonie* (Einförmigkeit) vermeiden.
Da nun im gegenwärtigen Satze in jedem Takte eine halbe Note vorkommt, so erfordert dieser Umstand, dass ein- oder zweimal jener Nachdruck nicht angebracht werde.
Dieses geschieht hier am schicklichsten im 4ten und im 8ten Takte. Demnach muss das *Cis* (im 4ten Takte) und das *D* (im 8ten Takte) entweder mit gar keinem oder nur mit weit schwächerem Ausdruck angeschlagen werden.
Diese Änderung kann desshalb nur in den beiden bezeichneten Takten Statt finden, weil da gerade ein Abschluss der Jdee befindlich ist, (nämlich, im 4ten Takt eine *Halbcadenz* und im 8ten eine vollkommene *Cadenz*) und weil demnach das Ganze auch in dieser Rücksicht eine Symetrie (*Gleichmass*) erhalten muss.

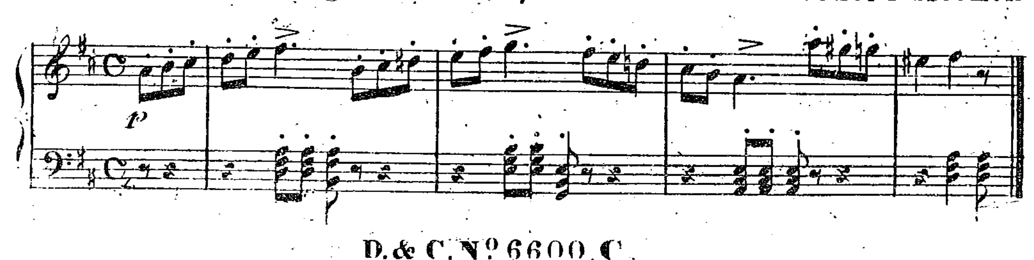
b.) *Dissonierende* (das heisst: übelstimmende) *Accorde* werden gemeiniglich etwas stärker ausgedrückt als die nachfolgenden *consonierenden* (oder wohlstimmenden). Z.B:



Obwohl diese Stelle durchaus *Forte* vorzutragen ist, so legt das Gefühl doch auf die mit + bezeichneten dissonierenden *Accorde* noch etwas mehr Nachdruck, welcher jedoch das Taktgefühl und den Rhytmus nicht stören darf.
Einzelne Noten der Melodie, die, als durchgehende Dissonanzen zur Begleitung übel stimen, werden besser sehr sanft gespielt, besonders, wenn die Stelle langsam sein muss. Z.B:



c.) Da es eine der ersten Pflichten des Spielers ist, den Hörer nie über die Takteintheilung in Zweifel zu lassen, so führt dieses schon von selber mit sich, dass man, wo es nöthig ist, jeden Anfang eines Takts, oder gar wohl jeden guten Taktheil durch einen kleinen Nachdruck merkbar mache. Diess ist vorzüglich nothwendig, wo die *Composition* hierin in Zweifel lässt. Z.B:



Obwohl hier der eigentliche *Accent* erst auf die Viertelnote kommt, so muss doch die erste Note gedes Taktes insofern mit einigem (wenn auch kaum hörbaren) Nachdruck gespielt werden, um den Anfang des Taktes anzuzeigen. Denn der Hörer kann nur dann einem Tonstücke nachfolgen, wenn er stets Takt und Rhytmus richtig aufzufassen vermag.

Dasselbe gilt auch bei gleichen fortlaufenden Passagen, wo sonst der Hörer leicht den Faden des Taktes verlieren könnte, z. B:



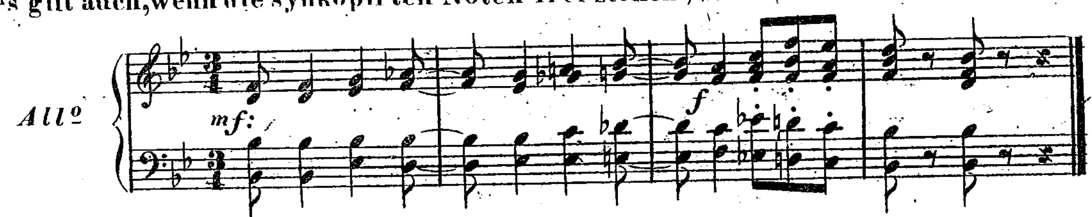
Hier muss jede mit + bezeichnete Note insoweit mit einigem Übergewicht angeschlagen werden, dass die Takttheile verständlich bleiben, obwohl die Gleichheit des ganzen Laufes dadurch ja nicht gestört werden darf.

d.) Alle synkopirten Noten müssen mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden. Z. B:



Hier ist die rechte Hand stets etwas mehr als die Linke zu markiren.

Dieses gilt auch, wenn die synkopirten Noten frei stehen, z. B:



Hier ist der Nachdruck in beiden Händen gleichmässig anzuwenden.

e.) Jede, zwischen gestossenen Noten stehende gebundene Note muss, auch bei gleichem Werthe, mit einigem Nachdruck gespielt werden. Z. B:



Die erste von den 2 Noten, welche hier mit einer kleinen Bindung zusammen gebunden sind, wird stets mit etwas stärkerem Nachdruck angeschlagen, während alle übrigen gestossenen Noten nur in der vorgezeichneten Stärke auszuführen sind.

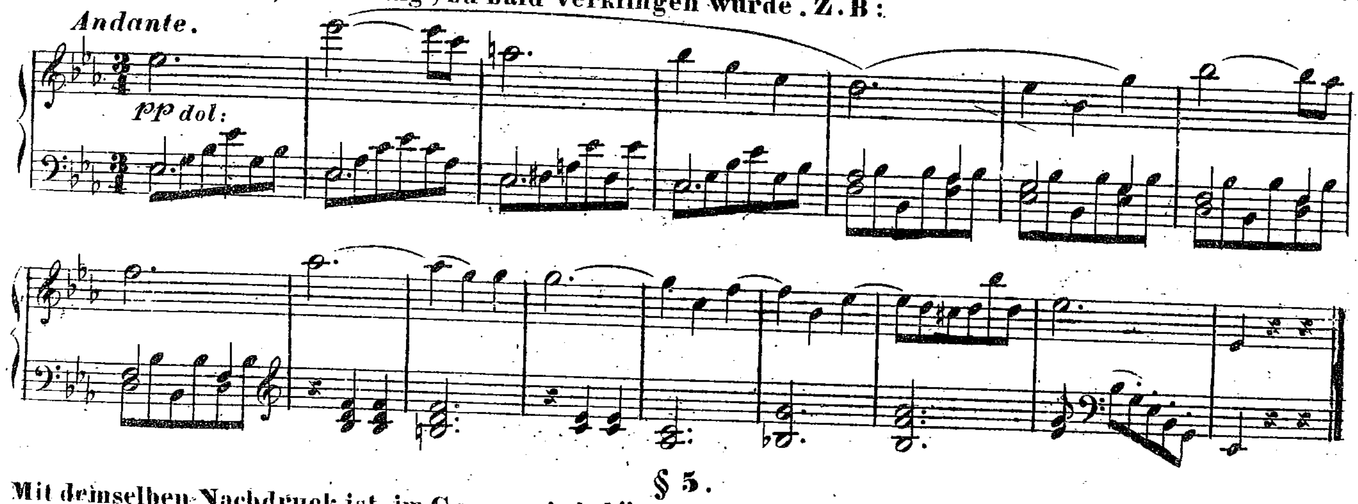
§ 3.

Die bei einzelnen Noten stehenden Ausdruckszeichen verstärken die Note um eine Abstufung. Wenn also eine ganze Stelle *pp* zu spielen ist, so wird die mit > oder ∧ bezeichnete Note bloss *piano*, also nur mit sehr leichtem Nachdruck gespielt. Ist die Stelle *piano*, so wird die einzelne Note *m.v.* vorgetragen; u.s.w. Z.B.



§ 4.

Jede lange auszuhaltende Note muss übrigens, besonders im *Violin* im *pp* und *p*, mit einigem, obschon sehr kleinen Nachdruck angeschlagen werden, da das *Pianoforte* keinen haltenden Ton hat, und daher dieselbe, im Gesang, zu bald verklingen würde. Z.B:



§ 5.

Mit demselben Nachdruck ist, im Gesang, jede höhere Note im Vergleich gegen die tiefer liegende vorzutragen. Z.B.



§ 6.

Wenn dissonierende *Accorde* sich in consonierende auflösen, so kommt der Nachdruck (*Accent*) stets auf die *Dissonanz*. Z. B:



Ausnahmen müssen auch hier vom *Autor* eigends angezeigt werden.

§ 7.

Wenn ein einfacher Gesang sich mehrmal wiederhohlt, so kann er, durch stets veränderte *Accentuirung*, auf sehr mannigfache Weise verändert, und dadurch immer neu und interessant erhalten werden. Z. B:



§ 8.

Auch bei schnelleren Passagen kann der *Accent* einmal auf den schwereren, einmal auf den leichteren Takttheil fallen. Z. B:



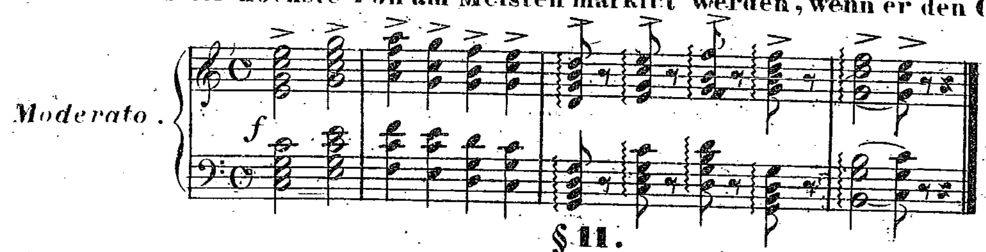
§ 9.

Bei rasch fortlaufenden Passagen ist übrigens das leichte Markieren der ersten, auf den schweren Takttheil fallenden Note besonders dann sehr vortheilhaft, wenn man mit *Accompagnement* spielt, und sowohl die Begleiter, als sich selbst, streng im Takt zu halten hat. Z. B:



§ 10.

Bei *Accorden* muss der höchste Ton am Meisten markirt werden, wenn er den Gesang bildet. Z. B:



§ 11.

Ein Stück schliesst entweder *pp*, oder *ff*; fast nie *mezza voce*.

§ 12.

Bei der Wiederhohlung (*da Capo*) eines *Scherzo*, nach dem *Trio*, wird zum zweitenmal der erste Theil desselben, und zum erstenmal der darauf folgende zweite Theil durchaus *pp*, fast ohne allen Ausdruck gespielt.

§ 13.

Wenn in der rechten Hand einfache und lange gehaltene Noten vorkommen, während die Linke eine aus vielen Noten bestehende Begleitung hat, so muss die rechte Hand beinahe *forte*, die Linke dagegen *piano* gespielt werden. Z. B.



Da es in diesem Beispiele unmöglich ist, in die rechte Hand sonst noch einen besonderen Ausdruck zu legen, ausser jenem, welcher durch diesen starken Anschlag (mit der ruhigsten Hand) und durch festes Halten und Binden hervorgebracht wird, so ist es nothwendig, diesen Ausdruck in der linken Hand in soferne anzubringen, als man die höher steigenden *Accorde* und Sechzehnteln etwas *crescendo*, die abwärtsgehenden dagegen *diminuendo* vorträgt, ohne jedoch die Grenzen des *Piano* zu überschreiten, und dass man dieser Begleitungsstimme durch einen weichen Anschlag einen sanften Schmelz gebe.

§ 14.

Unter die schönsten Reitze des ausdrucksvollen Spiels gehört insbesondere das feste Anschlagen eines langsamen Gesangs, wenn er in der Mittelstimme vorkommt, während beide Hände dazu eine sanfte Begleitung ausführen. Z. B:





Die Wirkung solcher wohl vorgetragenen Stellen ist so täuschend, dass man glaubt, die mittlere Gesangstimme werde auf einem andern Instrumente, von einer besonderen Hand vorgetragen, während das *Pianoforte* leicht und sanft *accompagnirt*.

§ 15.

Wenn ein gebundener Gesang mit abgestossener Begleitung Statt findet, so ist derselbe mit mehr Nachdruck zu spielen als diese Begleitung. Z. B:



Hier wird die obere gehaltene Stimme beinahe *forte*, und nebst dem noch mit Ausdruck vorgetragen, während die kurzen Noten in beiden Händen sehr *piano*, sehr *staccato*, (aber ja nicht *arpeggio*) auszuführen sind.

Von der Anwendung des *crescendo* und *diminuendo*.

§ 1.

Es muss vor Allem bemerkt werden, dass das *crescendo* niemals durch eine sichtbare Anstrengung der Hand oder durch höheres Aufheben der Finger hervorgebracht werden darf, wenn man *legato* spielt, sondern nur durch einen vermehrten innern Druck der Nerven und durch ein grösseres Gewicht, welches die Hand hiedurch erhält, ohne die Geläufigkeit der Finger zu fesseln.

§ 2.

Jede aufwärts steigende Passage wird in der Regel *crescendo*, und jede abwärts gehende *diminuendo* vorgetragen. Z. B:



Dieses ist auch zu beobachten, wo der Tonsetzer gar keinen Vortrag angezeigt hat. Wo er das Gegentheil haben will, muss er es eigends andeuten.

§ 3.

Wird eine solche, nicht allzukurze Passage zweimal nach einander wiederhohlt, so ist sie das zweitemal weit mehr *piano* als das erstemal vorzutragen. Selbst *pianissimo* ist sie sodann von angenehmer Wirkung. Z. B:

Allegro.

Das zweitemal wird demnach das *cresc:* und *dimin:* entweder gar nicht, oder nur äusserst wenig angewendet. Überhaupt muss jede, sich wiederhohlende Stelle das zweitemal mit einem andern Vortrag ausgeführt werden, als das erstemal.

D. & C. No 6600. C

§ 4.

Wenn ein langsamer Gesang über eine gehaltene Harmonie aufwärts oder abwärts schreitet, so ist eben so das *cresc:* und *dimin:* in einem angemessenen Grade anzubringen, z. B:



Es versteht sich, dass der Spieler diesen Ausdruck selber hineinlegen muss, wenn der *Autor* gar keinen angezeigt hat.

§ 5.

Kurze, aus geschwinden Läufen bestehende, und *Forte* auszuführende Sätze werden gewöhnlich sowohl auf- wie abwärts *crescendo* gespielt, so, dass die letzte Note derselben den *Accent* bekomt, z. B:



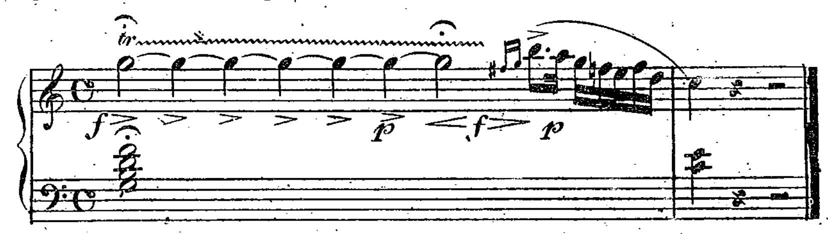
§ 6.

Diejenigen Triller, welche eine willkührliche Länge haben, und welche *piano* anfangen, müssen in der Mitte ihrer Dauer bis zum *Forte* anschwellen, und sodann wieder eben so nach und nach zum *piano* zurückkehren.

Wenn solche Triller *forte* anfangen, so müssen sie meistens *diminuendo* bis zum *pp* ausgeführt werden. Z. B:



Ein solcher, sehr lange dauernder Triller kann durch einen gleichmässig und oft wiederkehrenden Nachdruck ein gesteigertes Jnteresse gewinnen. Z. B:

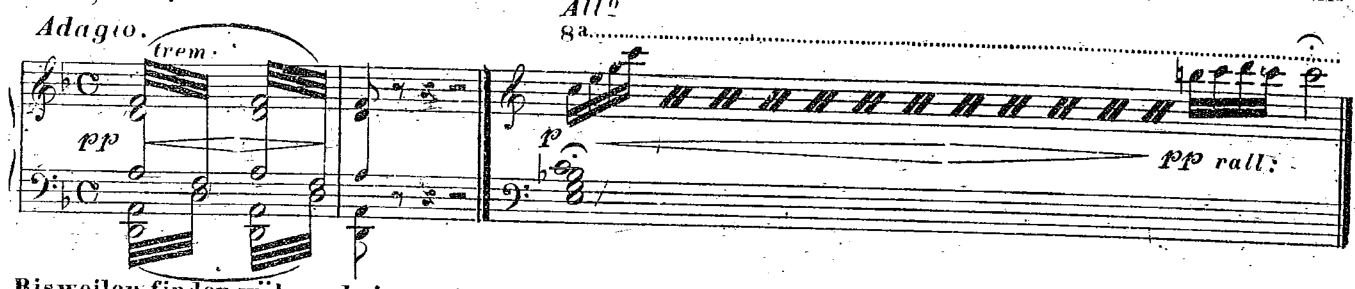


Der Triller darf sich da auf keine Weise unterbrechen, nur durch einen stärkeren, in gleichen Zeiträumen nacheinanderfolgenden Druck der Hand wird dieses öftere Anschwellen hervorgebracht.

Doch darf sich der Spieler dieses nur da erlauben, wo eine Haltung mit dem Triller verbunden ist, und derselbe folglich von willkührlicher Länge sein darf.

§ 7.

Bei einem langen *Tremolando*, und überhaupt bei solchen *Cadenz*-Passagen, welche eine willkührliche Länge haben, findet dieses Anschwellen und Abnehmen der Kraft gleichfalls meistentheils Statt, z. B:



Bisweilen finden während einem allgemeinen *cresc:* und *dimin:*, noch andere kleinere Ausdruckszeichen Statt, welche an dem allgemeinen Anschwellen und Vermindern Theil nehmen müssen. Z. B:





Die kleinen Zeichen: <> müssen in dem Grade zu- und abnehmen, als das allgemeine *cresc:* und *dim:* zu- und abnimmt.

B. 2tes Kapitel.

Über die Anwendung aller Abstufungen des *Legato* und *Staccato*.

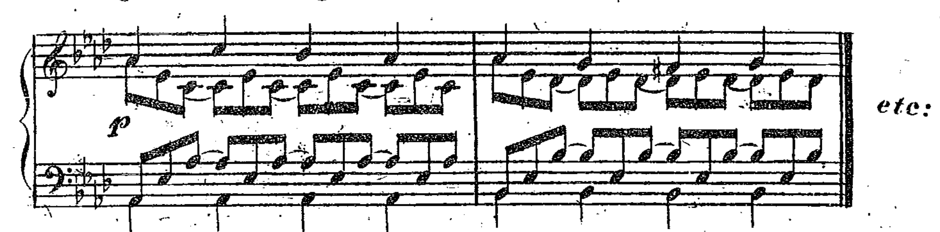
§ 1.

Das Halten, Tragen und Abstossen der Tasten kann eben so, wie die Stärke und Schwäche, in fünf Grade eingetheilt werden; nämlich:

a.) Das *Legatissimo*; wobei jeder Finger länger als die Dauer der Note vorschreibt, auf den Tasten liegen bleibt. Dieses ist nur bei gebrochenen *Accorden* eigentlich anwendbar, und man hat wohl darauf zu achten, dass nur *consonierende*, (das heisst wohlklingende, zum *Accord* gehörige) Töne auf solche Art gehalten werden. Z. B:



...hier wird in der rechten Hand der oberste, und in der Linken der unterste Ton so lange gehalten, als ob er nebstbei als Viertelnote bezeichnet wäre; so wie auch die mittern Finger sich erst dann heben, wenn sie wieder anzuschlagen haben. Ungefähr so:



Bei geschwinden gebrochenen *Accorden*, die nicht als brillante Passage, sondern nur als Verstärkung der Harmonie-Fülle anzusehen sind, gilt dasselbe. Z.B:



b.) Das *Legato*, durch dieses wird auf dem *Pianoforte* der Gesang, so wie die gebundene Harmonie hervorgebracht, und der Spieler hat, indem er jeden Ton genau so lange hält, bis der nächstfolgende kommt, soviel die Natur des Instruments zulässt, durch dasselbe die Wirkung der Menschenstimme, oder eines Blasinstrumentes nachzuahmen.

c.) Das Halb-*Staccato*, oder getragenes Spiel, das zwischen Schleifen und Stossen in der Mitte liegt, und jedem Ton ein besonderes Gewicht gibt, ohne ihn an den Folgenden zu binden. Die, auf diese Art angeschlagenen Töne erhalten eine besondere Bedeutung, eine Wichtigkeit, welche, besonders im langsameren *Tempo*, keine andere Vortrags-Art ersetzen kann.

d.) Das *Staccato*. Das Abstossen der Töne bringt ein frisches Leben in die Musik, und das Ermüdend Abspannende, welches ein immerwährendes Binden der Töne auf den Hörer zuletzt hervorbringen müsste, wird durch das abwechselnde Absondern, und die dadurch bewirkten Ruhepunkte, vermieden.

e.) Das *Marcatissimo*, (*martellato*, gehämmert) steigert dieses Abstossen, am gehörigen Orte, bis zum kürzesten Aufblitzen der einzelnen Töne, und legt, selbst in die, an sich leichten, unbedeutenden Stellen, die Wirkung glänzender *Bravour* und Überwindung grosser Schwierigkeit.

§ 2.

Auch zwischen diesen fünf Ausdrucksgraden liegen unzählige Schattierungen, welche eine vollkommen ausgebildete Fingerfertigkeit dann nach Eingabe des Gefühls und Talents anwenden kann.

In folgenden Beispielen sind die Hauptnüancen nebeneinander gestellt.

Moderato.





§ 3.

Das *Legatissimo* wird durch die Bindung, so wie auch meistens durch das beigefügte Wort angezeigt, und ist ausserdem noch bei allen Stellen, welche einen vielstimmigen gefühlvollen Gesang oder eine wohllautende Harmonie bilden, anzuwenden. Jedoch meistens *pp*, *p*, oder *m.v.*, selten *forte* oder *ff*. Z. B:



Der schwermüthige *Charakter* dieser Stelle, und der grosse Ausdruck, mit welchem sie gespielt werden kann, berechtigen den Spieler zu folgendem Vortrage:

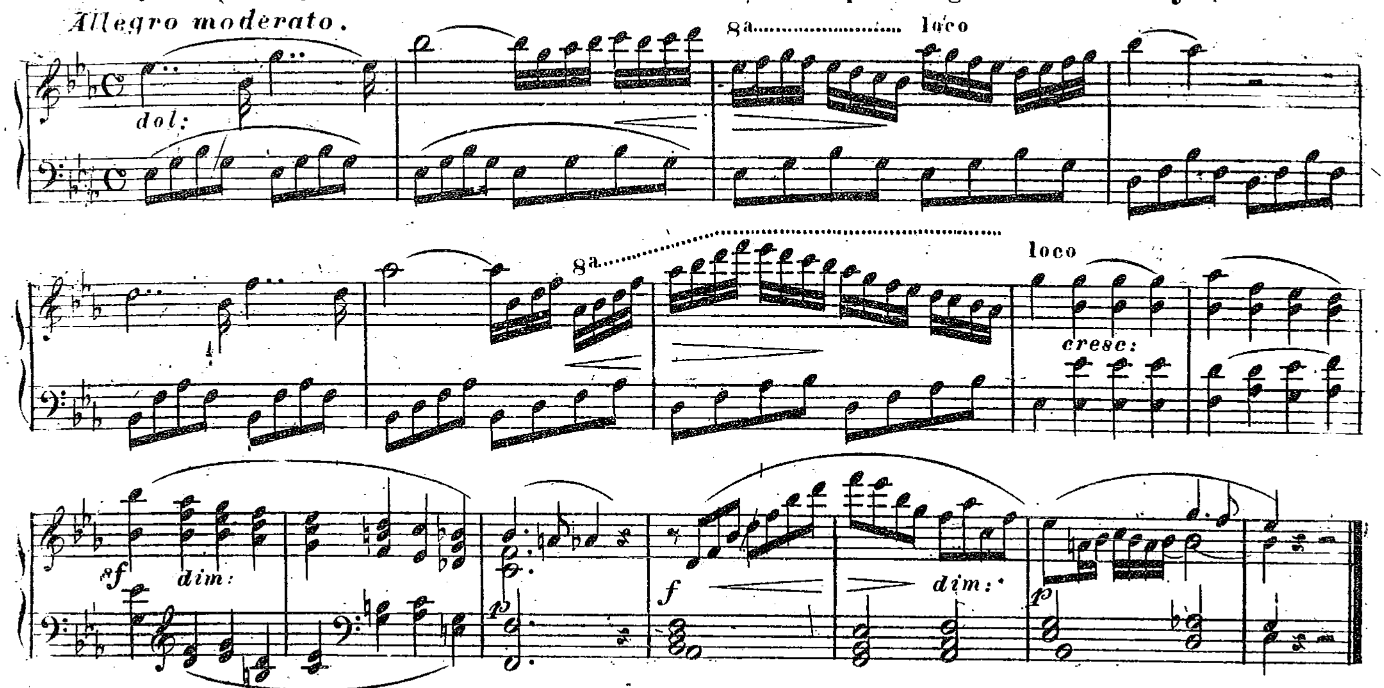
1. Beide Hände ruhen stets fest und mit allem Gewicht auf den Tasten, obwohl die Finger überall, wo *p* oder *pp* vorgezeichnet ist, so leise anschlagen, wie es nöthig ist.
2. Bei allen Vierteln und halben Noten drückt der Finger, nach dem Anschlage, die Taste fest bis auf den Grund hinab.
3. In den ersten 3 Takten werden von der rechten Hand die Gesangnoten so lange gehalten, dass jeder Finger die Seinige erst nach dem Anschlage der nächstfolgenden und zwar ungefähr nach der Dauer einer Achtel-*Triole*, verlässt. Die 6 letzten *Triolen* im 3ten Takt, und die 9 letzten *Triolen* im 5ten Takt werden von der rechten Hand so lange gehalten, als jeder Finger möglicherweise auf seiner Taste liegen bleiben kann. Eben dieses gilt von allen *Triolen* in der linken Hand.
4. Bei der mehrstimmigen Stelle im 4ten und 6ten Takte gleiten die Finger mit möglichster Ruhe und Bindung von einer Taste zur andern.

§ 4.

Das gewöhnliche *Legato* wird durch Bindungen angezeigt, muss aber auch überall angewendet werden, wo der *Autor* gar nichts andeutete. Denn in der Musik ist das *Legato* die Regel, und alle übrigen Vortrags-Arten nur die Ausnahmen.

Wie wir wissen, besteht das *Legato* darin, dass jede Note nach ihrem vollen Werthe gehalten, und die Taste nicht eher verlassen werden darf, bis die nächstfolgende Note eben angeschlagen wird. Auf diese Art ist jede Melodie, jeder mehrstimige Satz, und jede, auch noch so schnelle Passage vorzutragen.

Am wichtigsten und am schwierigsten ist aber die Ausführung des *Legato* in der Fuge und im gebundenen Styl, wovon später die Rede sein wird. Hier ein Beispiel im gewöhnlichen Style.



Der weiche, sanfte *Charakter* dieser Stelle wird dadurch ausgedrückt, dass die rechte Hand sowohl die langsamen Noten, wie die Läufe mit schönem vollen Tone, vollkommener Gleichheit und Ruhe, und so gebunden vortrage, wie es auf einem guten Blasinstrumente (*Clarinette* oder *Flöte*) in einem Athem ausgeführt werden könnte. Jm 8ten Takte sind die Vierteln in beiden Händen so zu halten, dass die Finger möglichst spät, kurz vor dem nächsten Anschlage aufgehoben werden. Jn den hierauf folgenden 4 Takten sind alle 4 Stimmen gleichmässig gesangvoll auszuführen. Eben so die Achteln in den nächstfolgenden Takten.
Die Achteln in der linken Hand (in den ersten 7 Takten) sind zwar gebunden zu spielen, doch darf die unterste Note nicht als Halbe, sondern höchstens als Viertel gehalten werden.

§ 5.

Besondere Beachtung verdient jenes *Legato*, welches bei fortlaufenden Noten anzuwenden ist, die in beide Hände vertheilt vorkommen. Z. B:



Hier müssen beide Hände überall einander in solcher Gleichheit nachfolgen, dass der Zuhörer stets nur eine Hand *legato* spielen zu hören glaube.
Daher muss in jeder Hand die letzte Note genau so lange gehalten werden, bis die nächstfolgende von der andern Hand angeschlagen worden ist.
Man darf diese Art nicht mit jener verwechseln, wo bei ähnlichen Passagen das Absetzen der Hände absichtlich bemerkbar sein muss, um irgend eine brillante und besondere Wirkung hervorzubringen.

§ 6.

Wenn gebundene *Octavengänge* vorkommen, so muss sich der Spieler bemühen durch Abwechseln des 5ten Fingers mit dem 4ten und 3ten, und durch grosse Ruhe der Hand, das möglichst besste *Legato* hervorzubringen. Z.B:



Ein Gleiches gilt von vollstimmigen *Accorden*, wenn sie gebunden werden sollen.

§ 7.

Wenn bedeutende Sprünge *legato* vorzutragen sind, so muss man die Wurfkraft, so wie die Sicherheit der Hand wohl in seiner Gewalt haben, um nicht mit zu grossem Gewicht auf die entfernte Taste zu fallen.
Daher sind solche Sprünge auch fleissig *pp*, *p* und *m.v.* zu üben. Z.B:



Man muss die verschiedenen Grade des Ausdrucks auf diese Sprünge eben so leicht, wie auf natürliche Melodien anzuwenden wissen.

Von dem getragenen Anschlag und dem Halb-*Staccato*.

§ 1.

Diese Manier zerfällt in 2 Hauptarten, und ist für den Spieler von besondrer Wichtigkeit. Sie wird durch das Zeichen ⁀....., und bei einzelnen Noten in neuerer Zeit durch – angezeigt.

§ 2.

Die erste Art ihrer Anwendung besteht darin, dass man die langsamen Noten einer Melodie nur durch etwas mehr als die Hälfte ihres Werthes, als ungefähr durch zwei Drittel desselben aushält. und daher zwischen den nacheinanderfolgenden Tönen einen kleinen Absatz hören lässt. Die Tasten werden hiebei meistens mit einigem Nachdruck angeschlagen. Bei ziemlich langsamen Noten wird die ganze Hand jedesmal ein wenig gehoben; bei geschwindern aber nur der Finger. Z. B:



Die Wirkung dieser Vortrags-Manier gleicht, im langsamen *Tempo*, einer, durch Seufzer unterbrochenen Rede, und der Spieler hat darauf zu achten, jede Taste zu gleichbestimmter Zeit auszulassen, um weder in das *Legato*, noch in das wirkliche *Staccato* sich zu verirren, ausser, wenn, wie hier im 8ten Takte, wirklich eine Änderung des Vortrags angezeigt ist.

§ 3.

Das langsame *Tempo* des vorhergehenden Beispiels gestattet, dass alle darin enthaltenen getragenen Noten mit einer kleinen Bewegung der Hand ausgeführt werden können. Aber in schnellerer Bewegung darf dieses nur mit den Fingern geschehen. Z. B:

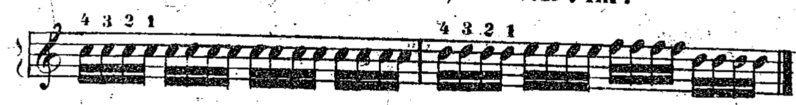


§ 4.

Wenn aber die Läufe und Passagen noch schneller auf diese Weise gespielt werden sollen, dann findet die zweite Art dieses Vortrags Statt, welche darin besteht, dass jeder Finger mit seiner

weichen Spitze auf den Tasten die Bewegung des Kratzens oder Abrupfens macht, dabei mehr oder weniger Schnellkraft der Nerven anwendet, und dadurch ein sehr klares, perlendes, gleiches Spiel sich aneignet, mittelst welchem selbst im schnellsten *Tempo* alle Passagen gleich gerundet mit vollem, nicht scharfen Ton, und mit der schönsten Ruhe der Hand hervorgebracht werden können.

Dieser Anschlag ist ungefähr derselbe, dessen man sich beim Fingerwechsel auf einer, oft und schnell nacheinander angeschlagenen Taste bedient, wie z:B: im:



nur dass dabei die Finger natürlicherweise niemals schief und seitwärts gehalten werden dürfen.

§ 5.

Alle *Compositionen*, welche, im brillanten Styl geschrieben, aus einer grossen Masse von Noten bestehen, und auf ein schnelles *Tempo* berechnet sind, müssen vorzugsweise auf diese Art vorgetragen werden, weil das ruhige *Legato* dieselben matt und einförmig, das markirte *Staccato* hingegen dieselben allzu scharf und grell bezeichnen würde.

(*Es versteht sich, dass einzelne Stellen hievon überall Ausnahmen bilden.*)

§ 6.

Diese Art gestattet alle Schattierungen des *pp*, *p*, *m.v.*, bis zum *forte*. Nur das *Fortissimo* würde da eine allzu grosse Anstrengung der Nerven erfordern. Denn es versteht sich, dass alle Arten des *crescendo*, *etc:* nur durch einen, dem Auge nicht sichtbaren, innern Nachdruck der Hand und Finger-Nerven hervorgebracht werden müssen.

Hier ein Beispiel dieser Art:

Allo vivace. 8a ... loco

p leggiermente. cresc: dim:

p 8a ... loco

p cresc: f dim:

8a ... loco

pp leggierissimamente.

Alle mit den Worten *Leggierm:* oder *Leggieriss:* bezeichneten Stellen müssen auf diese Art vorgetragen werden, so wie auch die meisten geschmackvollen Verzierungen, besonders in den obern *Octaven*, hiedurch den schönsten Reitz erhalten.

§ 7.

Diese Spielweise ist zu wichtig, als dass der *Clavierist* sie nur so nebenher bei einzelnen Passagen üben sollte. Er muss durch eine geraume Zeit sich vorzugsweise damit beschäftigen, und hier sind wieder die vollständigen *Scalen*-Übungen in allen Tonarten das besste Mittel, wenn man sie auf diese Art in allen Graden des *Piano* und *Forte*, so wie in jedem *Tempo*, fleissig übt, bis man im Stande ist, jede Passage, (die nicht aus Doppelnoten besteht) in dieser Manier nach Willkühr auszuführen.

§ 8.

Diese Art lässt sehr viele Schattierungen und Abstufungen, vom *Legato* bis zum wirklichen *Staccato*, zu, indem man dieses Abrupfen durch mehr oder weniger Anstrengung der Nerven, so wie durch mehr oder mindere Beweglichkeit der Fingerspitzen nach Belieben steigern oder vermindern zu können im Stande sein muss.

Vom Staccato.

§ 1.

Das *Staccato* wird durch Pünktchen über den Noten, oder durch kurzen Notenwerth und darauf folgende Pausen angezeigt, und besteht in kurzem, festen Abstossen der Tasten durch die Finger, ohne die Hand dabei bedeutend zu heben, und ohne von jenem Abgleiten oder Abrupfen der Fingerspitzen Gebrauch zu machen.

§ 2.

Man nimmt als Regel an, dass durch jene Pünktchen jede Note um die Hälfte ihres Werthes kürzer auszuhalten ist.

§ 3.

Das *Staccato* kann nur bis zu einem gewissen Grade der Geschwindigkeit angewendet werden, und jene Passagen, welche *Molto Allegro* oder *Presto* auszuführen sind, können nur durch die vorherbesprochene Art des Abrupfens ausgeführt werden, da das *Staccato* allzu anstrengend wäre.

§ 4.

Es ist nothwendig, dass der Spieler das *Staccato* in allen Graden des *Piano* und *Forte* wohl inne habe, und daher die Übungen der *Scalen* u.s.w. auf alle diese Arten, vom langsamen *Tempo* bis zu mässiger Geschwindigkeit wohl übe.

§ 5.

Der Tonsetzer zeigt das *Staccato* stets auf irgend eine Art an, und der Spieler darf es nicht willkührlich anwenden.

§ 6.

Wenn 2 oder 3 Noten durch eine Bindung zusammen gezogen sind, so wird die 2te (oder 3te) Note gestossen. Z.B:



Wenn aber am Ende der kleinen Bindung noch ein Punkt über der Note steht, so ist das Abstossen äusserst kurz, und nimmt der Note mehr als die Hälfte ihres Werths.

Das *Marcato*, oder *Staccatissimo*.

§ 1.

Dieses ist die kürzeste Art des Abstossens, welche bis zum *Martellato* (Hämmern) gesteigert werden kann, und welche die Töne möglichst kurz, mit der Schnelle des Blitzes erscheinen und verschwinden lässt.

§ 2.

Diese Art wird durch kleine, senkrechte Spitzen oder Striche über den Noten angezeigt, welche man daher von den Pünktchen wohl zu unterscheiden hat.

§ 3.

Das höhere Aufheben der Hand und selbst des Arms, (besonders bei Sprüngen) ist hier zulässig, da dieses *Marcato* meistens nur bei *Octaven*, *Accorden*, und solchen Passagen angebracht wird, wo die Töne nicht allzuschnell nacheinander folgen, und da der Spieler zur Steigerung des Effekts dabei oft viele Kraft anwenden muss.

§ 4.

Aber auf nichts hat der *Clavierist* hiebei mehr zu achten, als auf Beibehaltung des schönen Tones, selbst im stärksten *ff*, und dass das *Martellato* nicht in Poltern und Kreischen ausarte. Hier ein Beispiel.

Allegro.

Im folgenden Beispiele sind alle 5 Hauptarten des *Legato* und *Staccato* nacheinanderfolgend anzuwenden.



§ 5.

Wenn lange ausgedehnte Passagen nach und nach vom *Legato* zum *Staccato* (oder umgekehrt) übergehen, so gibt es zwischen jeder Hauptart noch viele kleinere Abstufungen, welche von sehr geübten Fingern und feinem Gefühl in's Unendliche ausgeführt werden können.

§ 6.

Da bei diesem scharfen Abstossen des *molto Staccato* die ganze Hand, und sogar der Vorderarm

aufgehoben werden muss, so erhält jede Stelle, welche auf diese Weise vorgetragen wird, eine besonders glänzende (*brillante*) Wirkung und erscheint dem Zuhörer weit schwieriger, als sie sonst bei jeder andern Vortragsmanier wirklich wäre.
So z: B: wird Niemand folgende Stelle schwierig nennen:



Aber man spiele sie folgendermassen:



nämlich mit gebogenen, straffen Fingern, mit grosser Kraft, äusserst kurz, und mit der nöthigen Bewegung der Arme; — so wird man finden, dass sie in der That dadurch viel schwerer geworden, dass aber auch ihre Wirkung sehr gesteigert erscheint, und bis zu einem gewissen Grade sogar schon die Bewunderung des Zuhörers in Anspruch nehmen kann. Jst nun vollends eine so vorgetragene Passage wirklich schwer und glänzend *componirt*, so erhält sie den *Charakter* der *Bravour*, und des vorzugsweise so genannten brillanten Spiels, und wenn der Spieler, (besonders öffentlich in grossem *Locale*) von dieser Manier an gehörigen Stellen Gebrauch macht, so kann er der gewählten *Composition* einen ungewöhnlichen Geist und *Charakter* einhauchen, und die Zufriedenheit der Zuhörer bis zum Enthusiasmus steigern.

§ 7.

Diese Manier kann in ihrem ganzen Umfange, nur im *f* und *ff* angewendet werden, obwohl natürlicherweise das äusserst kurze Abstossen auch im *p* und *pp* häufig vorkommt.
Nur ist im letzten Falle der Arm weit ruhiger zu halten, und das Abstossen nur durch die Finger hervorzubringen.

§ 8.

Kräftige *Octaven*-Passagen, *Accorden*-Sprünge u.d.gl: müssen meistens auf diese Art vorgetragen werden. Z. B:



§ 9.

Eine grosse Geschwindigkeit lässt sich mit dieser Manier nicht vereinigen; doch können und sollen selbst die *Scalen*, in einem mässig schnellen *Tempo* auf diese Art bisweilen geübt werden, um den Fingern und Armen die nöthige Sicherheit im Anschlage zu verschaffen.

Denn der Spieler hat vorzüglich darauf zu achten, dass die Vorderarme nur gerade so viel Bewegung dabei machen, als zur Erreichung des Effekts, und steter Beibehaltung des schönen Tons eben nöthig ist. Das Übermass hierin könnte allzu anstrengend, ja bei lange anhaltenden Passagen selbst der Gesundheit schädlich werden.

C. 3tes Kapitel.

Von den Veränderungen des Zeitmasses.

§ 1.

Wir kommen nun auf das Dritte, und beinahe wichtigste Mittel des Vortrags, nämlich auf die mannigfachen Veränderungen des vorgeschriebenen *Tempo's* durch das *rallentando* und *accelerando*. (*Zurückhalten und Beschleunigen*.)

§ 2.

Dass die Zeit eben so unendlich theilbar ist, wie die Kraft, haben wir schon oben bemerkt. Nun muss zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom *Autor* vorgeschriebenen und vom Spieler gleich Anfangs festgesetzten *Tempo*, so wie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines, oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Jnteresse zu vermehren.

§ 3.

Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers, und nur durch ein feingebildetes Gefühl, grosse aufmerksame Übung, und durch Anhören guter Künstler auf allen Jnstrumenten, besonders aber grosser Sänger, zu gewinnen.

§ 4.

Nicht nur jedes ganze Tonstück, sondern jede einzelne Stelle drückt entweder wirklich irgend eine bestimmte Empfindung aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den Vortrag hineinzulegen.
Solche allgemeine Empfindungen können sein:
Sanfte Überredung, leise Zweifel, oder unschlüssiges Zaudern, zärtliche Klage, ruhige Hingebung, Übergang aus einem aufgeregten Zustande in einen ruhigen, überlegende oder nachdenkende Ruhe, Seufzer und Trauer, Zulispeln eines Geheimnisses, Abschiednehmen, und unzählige andere Zustände dieser Art.

Derjenige Spieler, dem die mechanischen Schwierigkeiten des Tonstücks nicht mehr im Wege stehen, wird leicht diejenigen, (oft nur aus einigen einzelnen Noten bestehenden) Stellen ausfinden, wo eine solche Empfindung entweder im Willen des *Compositeurs* lag, oder schicklicherweise ausgedrückt werden kann. Und in solchen Fällen ist ein kleines Zurückhalten (*calando*, *smorzando*, *etc:*) meistens wohl angebracht, indem es widersinnig wäre, da ein Drängen und Treiben des Zeitmasses anzuwenden.

§ 5.

Andere Stellen können dagegen andeuten:
Plötzliche Munterkeit, eilende oder neugierige Fragen, Ungeduld, Unmuth und ausbrechenden Zorn, kräftigen Entschluss, unwillige Vorwürfe, Übermuth und Laune, furchtsames Entfliehen, plötzliche Überraschung, Übergang aus einem ruhigen Zustand in einen aufgeregten, u.s.w.
Jn solchen Fällen ist das Drängen und Eilen des *Tempo*, (*accelerando*, *stringendo*, *etc:*) naturgemäss, und an seinem Platze.

§ 6.

Allein wenn auch der Spieler diese Empfindungen richtig aufzufassen und zu errathen vermag: so liegt die Hauptsache doch darin, dass er deren Anwendung ja nicht übertreibe, und alle diese Vortrags-Mittel nicht bis zum Überfluss vergeude, weil sonst leicht die schönste Stelle verzerrt und unverständlich erscheinen kann.

Nähere Bestimmungen.

§ 7.

Es gibt unendlich viele Fälle, wo eine Stelle, oder ein Satz mit mehreren Arten von Ausdruck in Hinsicht des Zeitmasses ausgeführt werden kann, ohne dass eine dieser Arten geradezu unrichtig oder widersinnig sein mag.

So z. B. kann folgender *melodiöse* Satz auf 4 verschiedene, darunter angezeigten Arten vorgetragen werden:



Nach der 1ten Art wird diese Stelle streng im *Tempo* gespielt, und der nöthige Ausdruck nur durch das *crescendo* und *diminuendo*, durch das *Legato* und Halb = *Legato* der Achteln, so wie durch das *Legatissimo* der halben Noten hervorgebracht.

Nach der 2ten Art wird schon im 2ten Takte ein kleines Zurückhalten des *Tempo* angewendet, welches gegen Ende des 3ten, und durch den ganzen 4ten Takt in ein allmähliges *Smorzando* zerfliesst, jedoch ohne in ein allzulangsames Dehnen auszuarten.

Nach der 3ten Art müssen die 2 ersten Takte im beschleunigten, etwas eilendem *Tempo*, und die 2 letzten in eben dem Grade wieder zurückhaltend sein.

Nach der 4ten Art endlich wird das Ganze sehr zurückhaltend vorgetragen, so dass nach und nach gegen Ende das *Tempo* beinahe ins *Adagio* übergeht.

Welche dieser 4 Arten mag nun wohl für das vorstehende Beispiel die Besste sein?

Der *Charakter* jener Stelle ist sanft, zärtlich und sehnsuchtsvoll. Die erste Art im strengen *Tempo* reicht da nicht hin, wie genau man auch das *cresc:, etc:* beobachten wollte.

Die zweite Art ist in so ferne vorzuziehen, als sie die Stelle besser heraushebt und Gelegenheit gibt, durch den verlängerten Klang jedes Tons im *crescendo* den Gesang und die Harmonie bedeutender zu machen.

Die dritte Art ist für den vorhin angedeuteten *Charakter* die Beste. Sie gibt den 2 ersten aufsteigenden Takten mehr Leben und Wärme, und das nachfolgende *Rallentando*, welches schon in der Mitte des 3ten Taktes anzufangen hat, macht dann die 2 letzten Takte um so anziehender.

Die vierte Art wäre allzu schmachtend, und wiewohl sie durch einen sehr zarten und wohlklingenden Anschlag immerhin dem *Charakter* der Stelle einen gewissen Reitz geben könnte, so wäre das Ganze doch allzu gedehnt.

Übrigens hüthe man sich, solche *accelerando's, ritardando's, etc:*, zu übertreiben, und etwa durch allzugrosses Dehnen die Stelle unverständlich zu machen, oder durch zu grosses Eilen zu verzerren; ein sehr kleiner, nach und nach gleichmässig anwachsender Grad reicht hin, so dass das vorgeschriebene *Tempo* kaum um seinen 5ten bis 6ten Theil verändert wird.

Und so wie das *cresc:* und *dimin:* nach und nach, in wohlberechnetem Zu = und Abnehmen der Stärke, hervorgebracht werden muss, so ist es auch mit dem *accel:* und *rallent:*. Ein plötzliches Langsamer = oder Geschwinderwerden bei einer einzelnen Note verdirbt in diesem Falle die ganze Wirkung.

Man sieht aus diesem Beispiel, dass eine und dieselbe Stelle mehrere Vortragsarten zulässt, wovon eigentlich keine als widersinnig betrachtet werden kann; (denn widersinnig wäre es, z. B. wenn man diese Stelle durchaus stark und gehackt spielen wollte). — Aber das Schicklichkeitsgefühl des Spielers und auch die Berücksichtigung dessen, was einer solchen Stelle vorangeht und nachfolgt, muss entscheiden, welche Art die entschieden ansprechendste ist.

Besonders bei langwährenden *Ritardando* gehört ein eigenes, wohlgebildetes Gefühl und viele Erfahrung dazu, um zu wissen, wie weit man es ausdehnen kann, ohne den Zuhörer zu langweilen.

Wenn übrigens eine solche Stelle sich an mehreren Orten eines Tonstücks wiederhohlen sollte, dann steht es dem Spieler nicht nur frei, jedesmal eine andere Vortragsweise anzuwenden, sondern es ist sogar eine Pflicht, um die Einförmigkeit zu vermeiden; und er hat nur zu beachten welche Art in Rücksicht auf das, was vorangeht, oder nachfolgt, eben die passendste ist.

Von der Anwendung des *Ritardando* und *Accelerando*

§ 8.

Das *Ritardando* wird in der Regel weit häufiger als das *Accelerando* angewendet, weil es den *Charakter* eines Satzes weniger entstellen kann, als das zu öftere Beschleunigen des Zeitmasses.

Am schicklichsten wird *ritardirt:*

a.) In jenen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden.

b.) In jenen Noten, welche zu einem einzelnen Theilchen eines Gesangs führen.

c.) Bei jenen gehaltenen Noten, welche mit besonderem Nachdruck angeschlagen werden müssen und nach welchen kurze Noten folgen.

d.) Bei dem Übergang in ein anderes Zeitmass, oder in einen, vom Vorigen ganz verschiedenen Satz.

e.) Unmittelbar vor einer Haltung.

f.) Beim *Diminuendo* einer früher sehr lebhaften Stelle, so wie bei brillanten Passagen, wenn plötzlich ein *piano* und *delicat* vorzutragender Lauf eintritt.

g.) Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmass hineinzwängen könnte.

h.) Bisweilen auch in dem starken *crescendo* einer besonders markirten Stelle, die zu einem bedeutenden Satze oder zum Schluss führt.

i.) Bei sehr launigen, *capriziösen*, und fantastischen Sätzen, um deren *Charakter* desto mehr zu heben.

k.) Endlich fast stets da, wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat; so wie

l.) Das Ende eines jeden langen Trillers, welcher eine Haltung und *Cadenz* bildet, und *diminuendo* ist, wie auch jede sanfte *Cadenz* überhaupt.

NB. Es versteht sich, dass hier unter dem Wort *ritardando* auch alle übrigen Benennungen mit verstanden werden, welche eine mehr oder minder langsame Bewegung des *Tempo* anzeigen, wie z. B. *rallent:*, *ritenuto*, *smorzando*, *calando*, *etc:* indem sich diese nur durch den mehr = oder mindern Grad vom *Ritardando* unterscheiden.

Hier einige Beispiele hierüber:



Anmerkungen zum vorstehenden Beispiel.

1.) Der 1te Takt ist streng im *Tempo* zu spielen.

2.) Die letzten 3 Achteln des 2ten Takts sind ein klein wenig, kaum merkbar, zu *ritardiren*, da der nachfolgende 3te Takt wieder eine Wiederhohlung des ersten Takts, (also des Hauptgedankens) wiewohl auf einer andern Stufe, ist.

3.) Der letzte, etwas arpeggirte *Accord* im 3ten Takte wird ein klein wenig *ritenuto* ausgedrückt.

4.) Die letzten 3 Achteln des 4ten Takts werden mit etwas mehr Wärme, (folglich *beinahe accelerando*) vorgetragen, welche erst in den 3 letzten Achteln des 5ten Takts wieder abnimmt.

5.) Im 6ten Takte ist eine von jenen, aus vielen Noten bestehenden Verzierungen, welche ein *ritardiren* in beiden Händen in soweit nöthig macht, dass die geschwinden Noten nicht übereilt herausgesprudelt werden, sondern sehr zart und graziös nach und nach verschwimmen: erst die letzten 9 Noten dieser Verzierung sind mehr merkbar zu *ritardiren*, und auf der vorletzten Note (dem *Gis*) eine kleine Haltung anzubringen.
Über die Eintheilung dieser längeren Verzierungen wird später gesprochen werd

8.) Der 7te und 8te Takt bleiben streng im *Tempo*.

7.) Der 9te Takt mit Kraft und Wärme, (folglich *beinahe* etwas *accelerando*.)

8.) Die 2te Hälfte des 10ten Takts etwas ruhiger.

9.) Der 11te Takt etwas *ritardando*, und der letzte *dissonirende Accord* sehr sanft, noch etwas mehr zurückgehalten, weil jeder *dissonirende Accord*, (wenn er *piano* ist) auf diese Art mehr Wirkung macht.

10.) Die 3 ersten Achteln des 12ten Takts im *Tempo*; dagegen die 5 letzten Achteln bedeutend *ritardando*, da sie den Übergang in das *Thema* bilden.

11.) Der 13te Takt im *Tempo*.

12.) Das erste Viertel des 14ten Takts schon ziemlich *ritard:* welches sich in der 2ten Viertel bedeutend vermehrt, und wobei die 8 obern Noten stark und *cresc:* markirt werden müssen. Die Haltung muss ungefähr durch 3 Achteln dauern, und der nachfolgende Lauf mässig schnell, gleich, zart, und *diminuendo* sein, bis endlich die 8 letzten Noten desselben merkbar *ritardando* werden.

13.) Die 1ste Hälfte des 15ten Takts im *Tempo*, die 2te Hälfte *ritard:* wobei der Schluss der Verzierung äusserst zart verschweben muss. Hier ist das *ritardiren* am nöthigsten, da dieser Takt eine sanft vorzutragende Schluss-*Cadenz* enthält.

14.) Der letzte Takt im ruhigen *Tempo*.

Folgende zwei Bemerkungen sind wohl zu beachten.

I.) Obwohl in diesem Thema fast in jedem Takt ein *ritard:* angebracht wird, so muss das Ganze (besonders in der begleitenden linken Hand,) so natürlich, folgerecht, ohne alle Verzerrung vorgetragen werden, dass der Zuhörer nie über das eigentliche Zeitmass in Zweifel gelassen oder gelangweilt wird.

II.) Da jeder Theil 2mal gespielt wird, so kann beim zweitenmale jeder Ausdruck und folglich auch jedes *ritard:* um ein Weniges merkbarer angebracht werden, wodurch das Ganze an Interesse gewinnt.

2tes Beispiel:





Anmerkungen zu diesem Beispiele.

1.) Der erste Takt im *Tempo*, mit grosser Kraft, welche durch 5 Takte immer steigt.
2.) Vom letzten *Accord* des 2ten Takts beginnt ein *ritard:*, welches bis zum Ende des 4ten Takts imer zunimmt, und dadurch die *Modulationen* der *Accorde* bedeutender heraushebt.
3.) Der 5te Takt rasch im *Tempo*.
4.) Der 6te, 7te und 8te ganz ruhig mit immer zunehmendem *Ritardando*.
5.) 9ter und 10ter Takt im *Tempo*, mit Feuer.
6.) Der 11te Takt noch kräftiger aber merkbar *ritard:*, welches jedoch nach und nach abnimmt, so dass die Passage gegen Mitte des 12ten Takts schon wieder im rechten Zeitmass fortläuft.
7.) 13te und 14te Takt im *Tempo*; der 15te Takt anfangs ein klein wenig zurückhaltend; der 16te, 17te, 18te und 19te Takt im *Tempo*, mit vielem Feuer.
8.) Jm 20ten Takt muss die Sechzehntel Pause wohl beachtet werden, so dass sie beinahe über ihrem Werthe hervortritt. Das erste nachfolgende *C* mit besonderem Nachdruck.
9.) Jn der Mitte des 21ten Takts fangt ein *ritard:* an, welches bis zum 23sten Takt immer zunimmt, so wie die Achteln stärker und kürzer werden.
10.) Der Triller auf der Haltung muss durch wenigstens 4 volle Takte des vorgezeichneten *Tempo's* dauern, imer schwächer und langsamer werden; so dass die letzten Töne desselben, so wie die drei kleinen Schlussnoten, ungefähr so langsam, wie die 4teln im *Andante-Tempo* erscheinen.
11.) Das Übrige im *Tempo*.

§ 9.

Jeder plötzliche Übergang in eine andere Tonart muss auch durch eine Aenderung des *Tempo* herausgehoben werden. Z. B:



Die ersten 5 Takte im *Tempo*.
Im 6ten Takte nach und nach etwas *ritard:*
Im 7ten Takte eine etwas ruhigere Bewegung, die jedoch das vorgeschriebene Zeitmass nicht allzu merkbar ausdehnen darf.
Im 8ten Takte die allmählige Rückkehr ins erste *Tempo*.

NB. Obwohl in diesem Beispiele die 2 ersten Takte wiederhohlt werden, so wäre es hier nicht gut, sie zum zweitenmale *piano* zu spielen, da ohnehin später ein *piano* nachfolgt.
Der Schüler sieht hieraus, dass jede Vortragsregel sich nach Nebenumständen richten muss.

§10.

Wenn die neue Tonart *forte* vorzutragen ist, und dagegen der Übergang zu derselben *piano*, so muss sie im rechten *Tempo*, ja beinahe etwas rascher, eintreten. Z.B:



§11.

Wenn der Übergang in ein Thema oder in eine Idee aus gestossenen Noten oder *Accorden* besteht, so ist überhaupt ein *Ritardando* gegen Ende dieses Übergangs wohl angebracht. Besteht aber derselbe aus einem schnellen Laufe, oder sonst aus geschwinden und gebundenen Noten, so wird er meistens besser völlig im *Tempo*, oder nach Umständen auch *accelerando* ausgeführt. Z.B:





Das *Ritardando* im ersten Beispiele kann wohl auch in einem sehr bedeutenden Grade, (*molto ritardando*), und mit einer Art von übermüthiger Laune angebracht werden, wenn der *Charakter* des Ganzen es erlaubt.

4ᵗᵉˢ Kapitel.

Vortrag des einfachen Gesangs.

§ 1.

Das *Pianoforte* kann, wie wir wissen, den Ton nicht so lange halten und anschwellen lassen wie die Menschenstimme, die *Violine, Clarinette, etc:* Daher erfordert der Vortrag eines Gesangs in langsamen Noten besondere Kunst und Aufmerksamkeit.

Jn der neueren Zeit sind die *Pianoforte* auch in dieser Hinsicht sehr vervollkommnet worden, und wenn der Spieler dieselben zu behandeln weiss, so kann er selbst ohne die Hilfsmittel der Verzierungen und Passagen den obengenannten Jnstrumenten in hohem Grade nahe kommen.

§ 2.

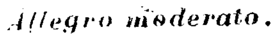
Ein einfacher Gesang muss mit weit mehr Nachdruck, also auch verhältnissmässig viel kräftiger vorgetragen werden, als die begleitende Hand, welche dann gegen die Andere ungefähr in das Verhältniss zu treten hat, wie z.B: die *Guitare*, welche der Menschenstimme *accompagnirt*.



Würde hier der Spieler beide Hände mit gleicher Stärke vortragen, so würde die vollstimmige Begleitung den obern Gesang völlig übertönen. Daher muss die rechte Hand, ungeachtet dem vorgeschriebenen *piano*, beinahe *forte* spielen, während die Linke sehr sanft *accompagnirt*.

§ 3.

Wenn der Gesang in der linken Hand, oder in einer Mittelstimme vorkommt, so muss er eben so kräftig herausgehoben werden. Z.B:

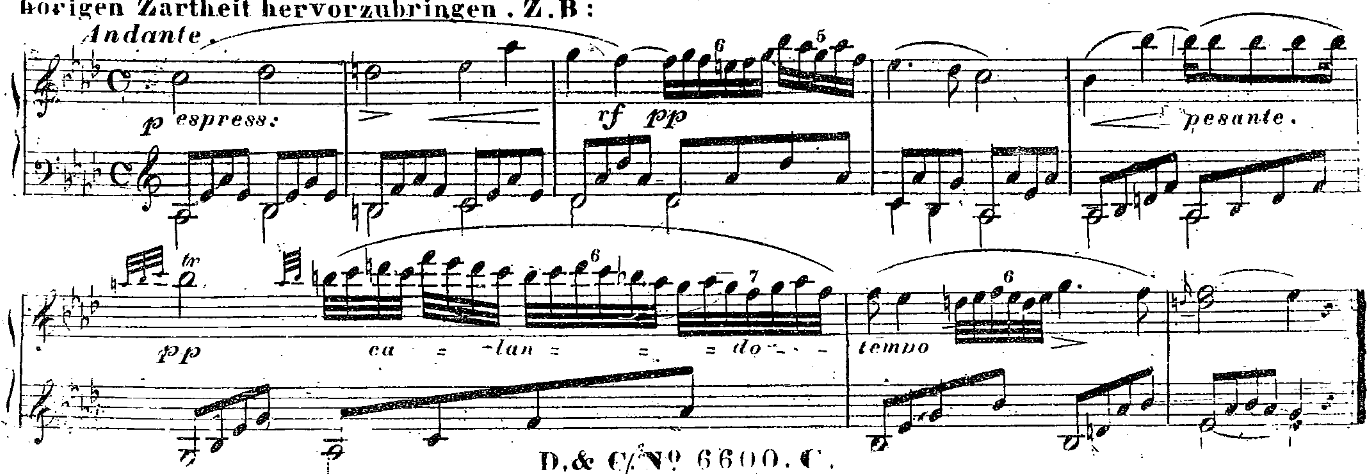


oder:

Jm ersten Beispiel ist der Gesang stets in der linken Hand.
Jm 2ten Beispiel ist er in den 4 ersten Takten in der untern Stimme der rechten Hand, in den nachfolgenden 3 Takten aber oben und unten verdoppelt, während die Mittelstimme *accompagnirt*. Wenn er durch kräftigeren Anschlag recht herausgehoben wird, so ist die Wirkung so täuschend, als ob eine besondere Hand, oder ein anderes Jnstrument diesen Gesang vortrage.
Die linke Hand stosst (im 2ten Beispiel) leicht und fest, etwas schwächer als der Gesang, und etwas stärker als die begleitenden *Triolen*.

§ 4.

Es ist keine Täuschung, dass der Ton klangreicher wird, wen man die Taste fest bis auf den Grund hinabdrückt. Dieses muss, bei langsamen Noten, selbst da geschehen, wo man *piano* und *pianissimo* zu spielen hat. Auch muss hiebei die Hand völlig ruhig gehalten werden, und nur durch ihr volles Gewicht, und durch den innern, unsichtbaren Druck diesen Anschlag hervorbringen. So wie aber ein Mordent, ein Triller, eine schnelle Verzierung, oder eine geläufigere Passage in diesem Gesange vorkommt, muss diese schwere Haltung augenblicklich nachlassen, um diese schnellern Noten mit der gehörigen Zartheit hervorzubringen. Z.B:



Man wird bemerken, dass durch diese Abwechslung des schwereren und leichtern Drucks zwei ganz verschiedene Gattungen des Tons aus dem *Pianoforte* hervorgebracht werden, selbst dann, wenn man übrigens das Ganze mit einem gleichen Grade des *Piano* ausführt. Nur muss man nach einer leichten Verzierung den nächsten ruhigen Ton nicht sogleich wieder mit dem schweren Drucke anschlagen, sondern nach und nach in diesen zurückkommen.

Vom Vortrag der Verzierungen.

§ 5.

Über die kleinern Verzierungen ist schon im ersten Theil dieses Lehrbuches gesprochen worden. Hier bleibt uns noch das Nöthige über den Vortrag der grössern und zusammengesetzten Verschönerungen des Gesangs festzustellen übrig.

1.) Die 3 Arten des Mordents, (nämlich der einfache doppelte und dreifache,) werden in der Regel immer geschwind vorgetragen, indem ein schleppender Mordent fast nie irgend eine Wirkung macht. Z. B:



Hier müssen alle kleinen Noten so spät und schnell, als es mit der Deutlichkeit verträglich ist, ausgeführt, und die nächstfolgende Note fest angeschlagen werden, weil der Zuhörer nie im Zweifel gelassen werden darf, welcher Ton der beschliessende Grundton des Mordents ist.

Da die zwei Mordente im 3ten Takte auf eine geschwinde Sechzehntel kommen, so muss sowohl diese, wie die nachfolgenden 4 kleinen Noten zusammen in gleicher Geschwindigkeit ausgeführt werden, weil da zum besondern Halten und Markiren der Sechzehntel-Note keine Zeit ist.

Indessen gibt es doch Fälle, wo ein Mordent etwas *rallentando* gespielt werden kann; (doch niemals zu viel, weil er sonst seinen *Charakter* als *Mordent* verliert.) Diess geschieht bei jenen *Cadenzen*, welche bedeutend *ritardando* vorzutragen sind, und *pianissimo* schliessen. Z. B:



Alles dieses gilt in diesem Falle auch dann, wenn die *Mordente* durch das gewöhnliche Zeichen (∾) angezeigt sind.

In Rücksicht auf die Stärke der Ausführung nimmt der *Mordent* den *Charakter* der Stelle an, wo er eben vorkommt, muss aber stets sehr klar, und die ihm nachfolgende Grundnote deutlich hervortretend sein.

Kurze Triller, die gewöhnlich nur verlängerte *Mordente* sind, werden nach denselben Regeln behandelt.

2.) Die längern Geschmacksverzierungen sind wahre Verschönerungen jeder Melodie, wenn sie der Tonsetzer am gehörigen Orte anbringt, und der Spieler mit Delikatesse und richtiger Betonung ausführt.

Sie heben den einfachen Gesang, welcher ausserdem auf dem *Pianoforte* nicht jene Wirkung hervorbringen könnte, die der Menschenstimme und dem Saiten- oder Blasinstrumente zu Gebothe steht, und geben dem Spieler Gelegenheit, die Zartheit seiner Empfindungen auf die mannigfachste Art auszudrücken.

Aber nur derjenige Spieler, der einen sehr hohen Grad von Geläufigkeit und Leichtigkeit besitzt, kann sie würdig ausführen, da ein plumper, unbehülflicher und übelberechneter Vortrag dieselben und ihre Wirkungen in eben dem Grade widrig machen kann, als im Gegentheil ihr Reitz jeden Zuhörer ansprechen muss.

Da dieselben immer nur in der rechten Hand vorkommen, während die Linke irgend ein einfaches *Accompagnement* ausführt, und da sie meistens aus einer ungleichen Zahl von Noten bestehen, welche oft schwer mit der Begleitung einzutheilen sind, so hat der Spieler vorzüglich darauf zu sehen, dass er sie frei und unabhängig von der Linken vorzutragen wisse, indem eine allzuängstliche Eintheilung das Ganze steif und wirkungslos macht.

Jmmer muss es scheinen, als ob diese Verzierungen dem Spieler eben erst während dem Spiele einfielen, und als eigene *Fantasie* und *Jmprovisation* vorgetragen würden.

Hier folgen Beispiele.

Andante.

1. *dol:*

2.

3.

4.

Hier ist eine und dieselbe Stelle auf 4 verschiedene Arten verziert.

In Nº 1 ist die Eintheilung, aus gleichen Noten bestehend, leicht. Aber der Vortrag wäre sehr matt wenn man die Verzierung eintönig und streng im Takte spielen wollte. Jhre Ausführung muss sein wie folgt:

pp un poco smorz:

Denn da die Sanftheit dieser Verzierung kein *Staccato* zulässt, so kann man hier nur von einem leisen *cresc:* und *dimin:*, so wie in den letzten 6 Noten von einem sehr geringen *ritardiren* Gebrauch machen, wobei der Bass genau nachfolgen muss.

Bei Nº 2 ist dieselbe Verzierung gegen das Ende etwas verlängert,

Die letzten 9 Noten bedürfen daher schon eines vermehrten Ausdrucks.



Das *cresc:* so wie das *rallent:* muss weit merkbarer hervortreten, da die obern mit > bezeichneten Noten schon einen bedeutenden Nachdruck erfordern, welcher im übereilten Zeitmasse unangenehm wäre. Erst die 3 letzten Noten sind *dimin:*

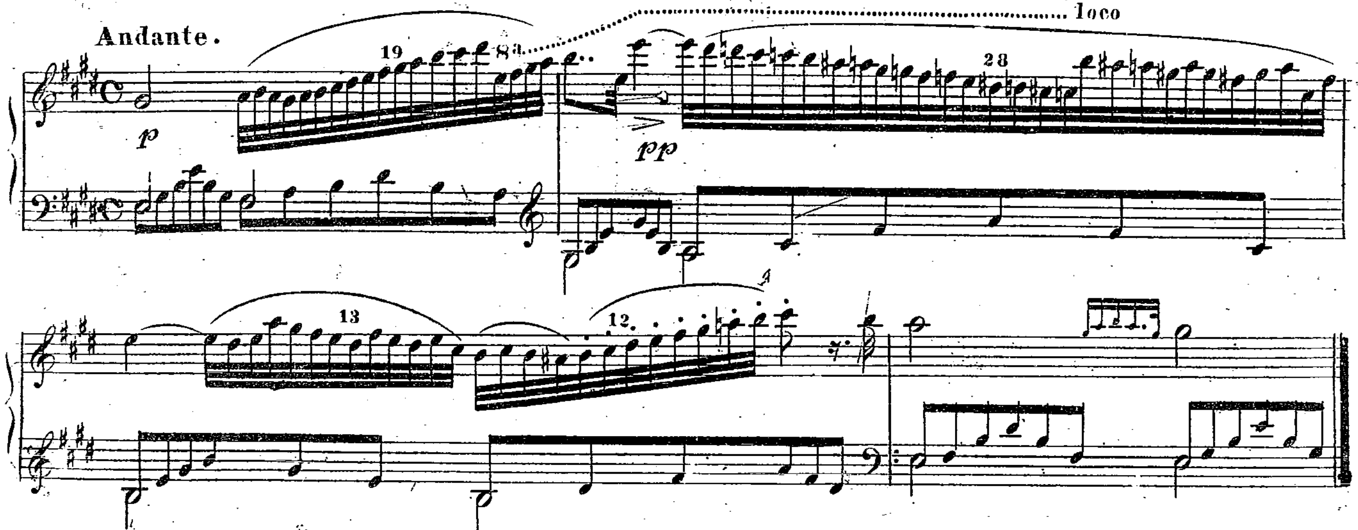
Bei Nº 3 ist die Vermehrung der Noten noch bedeutender; und da diese an sich schon den Bass zum *ritardiren* nöthigt, so darf die ganze Verzierung ja nicht gedehnt, oder mit besonderem Nachdruck ausgeführt werden, sondern leicht, zart, und nur in den letzten 3 Noten etwas merkbar zurückhaltend. nämlich:

Der Anschlag bei diesen längeren und geschwinden Verzierungen ist jenes Mitteldding zwischen *Legato* und *Staccato*, wo die Finger, ohne die geringste Bewegung der Hand, die Tasten leicht und zart abrupfen, obwohl das Ganze noch immer dem *Legato* nahe kommen muss.

Dieselbe Vortragsart gilt bei Nº 4; nur dass die noch grössere Notenzahl den Bass zu noch langsamerem *ritardiren* nöthigt, um die Verzierung zwar geschwind, aber deutlich und *delicat*, so wie in den letzten 8 Noten auch ein wenig *smorzando* hervorzubringen.

Der Bass muss in den letzten 2 Fällen so leicht und sanft *accompagniren*, dass er die Wirkung der rechten Hand auf keine Weise stört, und da sein *rallentiren* nicht willkührlich ungleich sein darf, so kommen seine begleitenden Noten ungezwungen gerade mit jenen anzuschlagen, welche im Laufe der Verzierung eben mit ihnen zusammentreffen.

3. Bei solchen Verzierungen setzen die Tonsetzer gemeiniglich die Zahl der Noten über dieselben, damit der Spieler gleich auf den ersten Blick eine beiläufige Eintheilung derselben auf den Bass sich entwerfen könne. Z: B:



Da im ersten Takte 19 Noten auf 6 kommen, so kann selbst beim *Avista*-lesen der Spieler leicht berechnen, dass 3 Noten auf eine kommen, und auf die letzte 4. Aber er hüthe sich, diese 4 letzten Noten des Laufs schneller als die früheren zu spielen. Sie müssen den übrigen so gleich sein, dass man nicht den geringsten Unterschied bemerkt.

Im 2ten Takte kommen 28 Noten auf 6, folglich etwas mehr als 4 und weniger als 5 auf Eine. Aber da dieser Lauf seinem *Charakter* nach, gegen Ende etwas *ritardando* sein muss, (weil die letzten 3 Noten schon in die *Cadenz* übergehen), so kann der Spieler das Ganze mehr nach seiner Willkühr eintheilen.

Hier wäre es die besste Eintheilung, wenn auf die erste Achtel 4, auf die 2te wieder 4, auf die 3te 5, auf die 4te wieder 5, auf die 5te 6, und endlich auf die 6te Achtel die letzten 4 Noten des Laufs genommen würden.

Aber wir wiederhohlen, dass das Ganze so sanft verschmolzen werden muss, dass man nicht den geringsten Zwang oder Ungleichheit des Laufs wahrnehmen dürfe, ausgenommen in den 4 letzten ein klein wenig langsamer zu nehmenden Schlussnoten.

In der ersten Hälfte des 3ten Takts kommen 13 Noten auf 3, folglich auf die 1ste 4, auf die 2te wieder 4, und auf die 3te (ein wenig *smorzando*) die letzten 5.

In der 2ten Hälfte desselben Takts bedarf die Eintheilung gar keines Nachdenkens, indem der Spieler immer 4 auf eine zu nehmen, jedoch im vorliegenden Fall den Lauf mit dem leichtesten Finger staccato und *pp* hervorzubringen, und den letzten Ton (das *Cis*) kurz, aber ja nicht stärker wegzuschnellen hat.

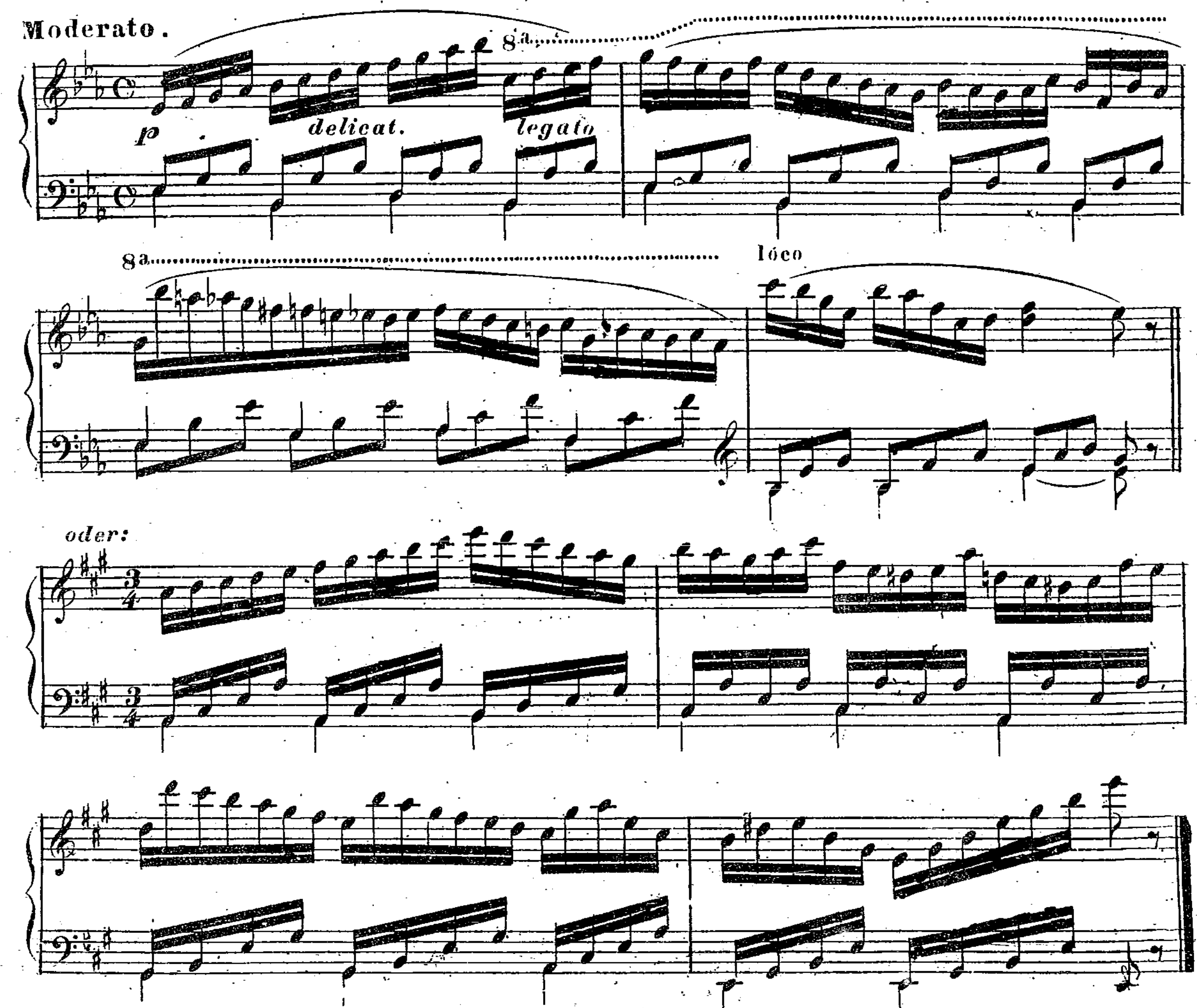
Die kleinen Noten im 4ten Takt sind im vorliegenden Beispiele mit dem Basse einzutheilen, wie folgt:



weil in jenen Fällen, die der Willkühr des Spielers überlassen bleiben, er immer diejenige Vortrags-Art auswählen kann, welche dem ganzen Gesang am vortheilhaftesten entspricht und an sich klar und rhythmisch klingt.

4. Eine der nothwendigsten Eigenschaften zur schönen Ausführung solcher langen Verzierungen ist die Unabhängigkeit jeder Hand von der Andern; das heisst, dass, während die eine Hand ruhig und fest ihre Begleitungs-Noten spielt, die andere alle auch noch so langen und aus ungleicher Notenzahl bestehenden Verzierungen frei, natürlich und ohne alle ängstliche Eintheilung auszuführen im Stande sei.

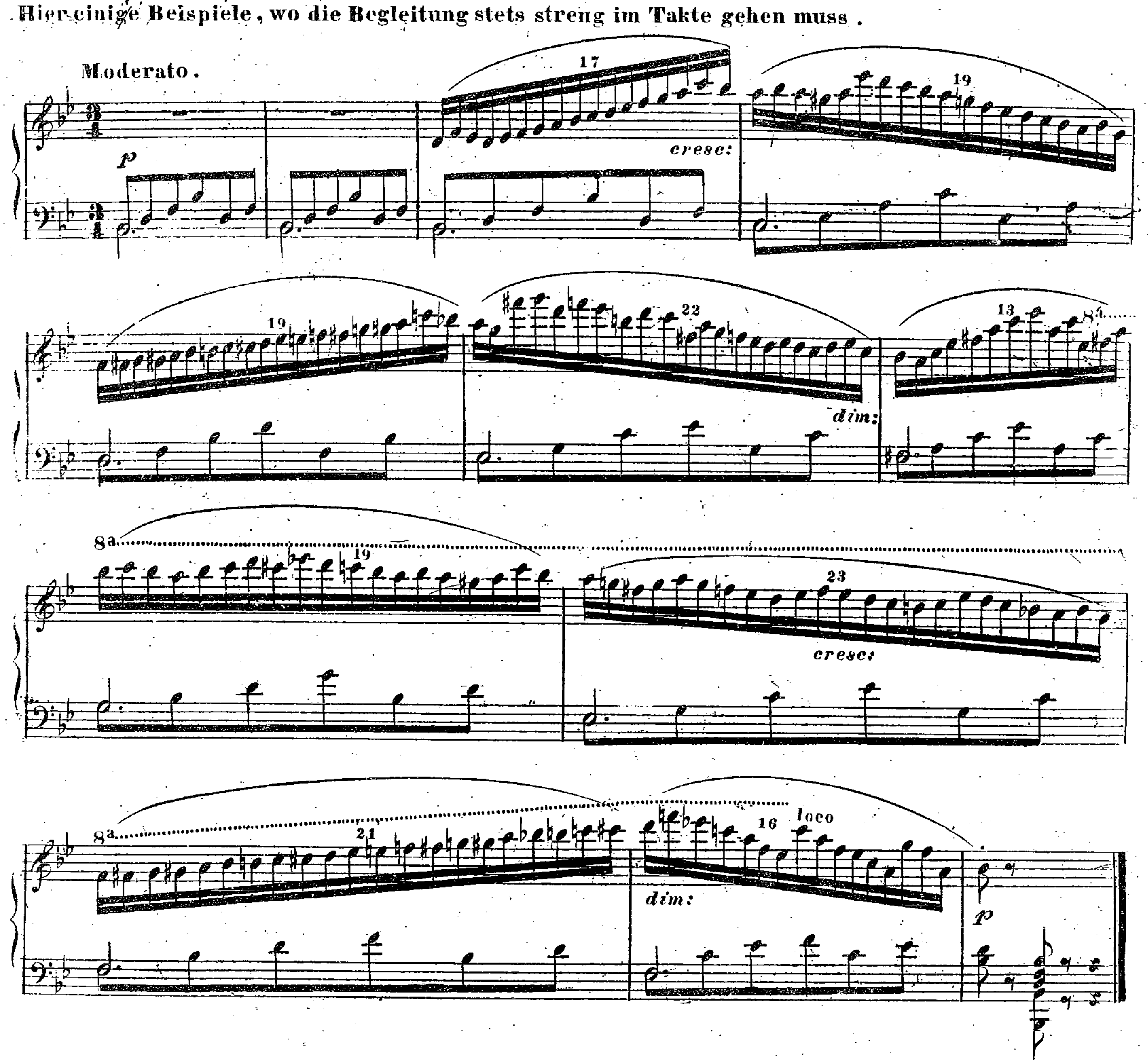
Dieses ist (besonders im langsamen *Tempo*) am allerschwersten bei der Eintheilung solcher Noten, wie z. B: 4 oder 5 Sechzehnteln auf 3 *Triolen*, oder 7 Noten auf 6, u.s.w. z. B:



Es gehört beinahe unter die Unmöglichkeiten, ein strenge Eintheilung solcher Sätze aufzufinden, und wäre auch auf jeden Fall eine sehr undankbare Mühe.

Das einzige Mittel zum Einstudieren derselben ist, dass man jede Hand einzeln für sich im strengen festgesetzten *Tempo* so lange übe, bis man beide zusammen, ohne an die Eintheilung zu denken, so genau und natürlich herausbringt, dass die Note, welche auf einen guten Takttheil kommt, in beiden Händen übereinstimmend angeschlagen wird, und im übrigen jede Hand ihre Passage s t r e n g g l e i c h, ohne die mindeste Unterbrechung auszuführen vermag. Dann ist auch die rechte Eintheilung von selbst da. Ohnehin darf man, wenn, (wie im vorigen Beispiel) in der einen Hand Läufe von ungleicher Notenzahl vorkommen, diese Ungleichheit meistens gar nicht hören lassen, sondern man muss das Ganze in einem Zuge herausbringen.

Hier einige Beispiele, wo die Begleitung stets streng im Takte gehen muss.



Jn jenen Takten, wo der Lauf aus weit wenigeren Noten besteht, (wie z.B. der 7te Takt) muss derselbe allerdings etwas zurückhaltend gespielt werden, um die stets gleiche Dauer des Takts auszufüllen; aber dieses muss so ungezwungen und unmerkbar geschehen, und überdiess dabei die geringere Notenzahl durch etwas grösseren Nachdruck ersetzt werden, so dass das Ganze für den Hörer scheinbar ganz gleich dahinrollt.



Bei dem *smorzando* und *perdendo* ist auch der Bass ein klein wenig zurück zu halten.

Vom Vortrag der mehrstimmigen Melodie.

§ 6.

Die Melodie wird auch oft mit einfachen *Accorden* und *Harmonien* begleitet. Da sie in diesem Falle meistens in der Oberstimme befindlich ist, so wird sie zwar mit etwas mehr Nachdruck als die andern Stimmen vorgetragen, aber die tiefern Stimmen dürfen da nicht so schwach gespielt werden, wie die gewöhnliche figurirte Bassbegleitung. Z. B:

Andante sostenuto.



Hier muss jede Stimme mit festem Drucke angeschlagen, und in allen Stimmen jede Note nach ihrem Werthe gehalten werden; doch dürfen die tiefen Begleitungsstimmen den obern Gesang nicht übertönen, welcher daher noch mit einem etwas stärkeren Grade von Festigkeit anzuschlagen ist.

5tes Kapitel.

Uiber den Ausdruck in brillanten Passagen.

§ 1.

In früheren Zeiten, als die mechanische Ausübung noch nicht so weit vorgeschritten war, wie jetzt, war man froh, wenn man schwierige oder geläufige Stellen nur rein, deutlich und im *Tempo*, (oft grell genug) hervorbringen konte, und die damahlige *Neuheit* der Sache erweckte noch immer Bewunderung.

Jetzt hat man gefunden, dass selbst die schwierigsten Stellen einen höhern Ausdruck zulassen, dass man durch Zartheit des Anschlags, wohlangebrachtes *Rallentiren, etc.*, selbst denjenigen Stellen einen anziehenden Reitz geben kann, welche früher nur für eine überflüssige Anhäufung einer Unzahl von Noten gehalten worden sind. Und schon hiedurch hat das *Pianofortespiel* unendlich gewonen, so wie *Compositionen* dadurch neuen Werth erhalten; denn auf diese Art erhalten auch die Passagen ein melodisches Jnteresse, und hören auf, ein blosses Ohrgeklingel, oder ein, bloss für den Lerm berechnetes Fingerwerk zu sein.

§ 2.

Es gibt 4 Hauptgattungen von Passagen, die aus schnellen Noten bestehen; nämlich:

a.) Solche, welche zugleich eine Melodie bilden, wie z. B:

Allegro moderato.



Hier ist die Melodie vorherrschend, und die geschwinden Noten sind mehr nur zur Ausfüllung da, um derselben mehr Bewegung und Leben zu verleihen.
Solche Passagen müssen demnach *legato* vorgetragen werden, und das eigentliche brillante Spiel, welches jeder einzelnen Note eine markirte Wirkung gibt, wäre hier nicht anwendbar.

b.) Solche, welche, ohne eigentlich einen Gesang zu bilden, durch ein sehr leichtes zartes Spiel, besonders in den obern *Octaven*, eine sehr anmuthige Wirkung hervorbringen. Z. B:



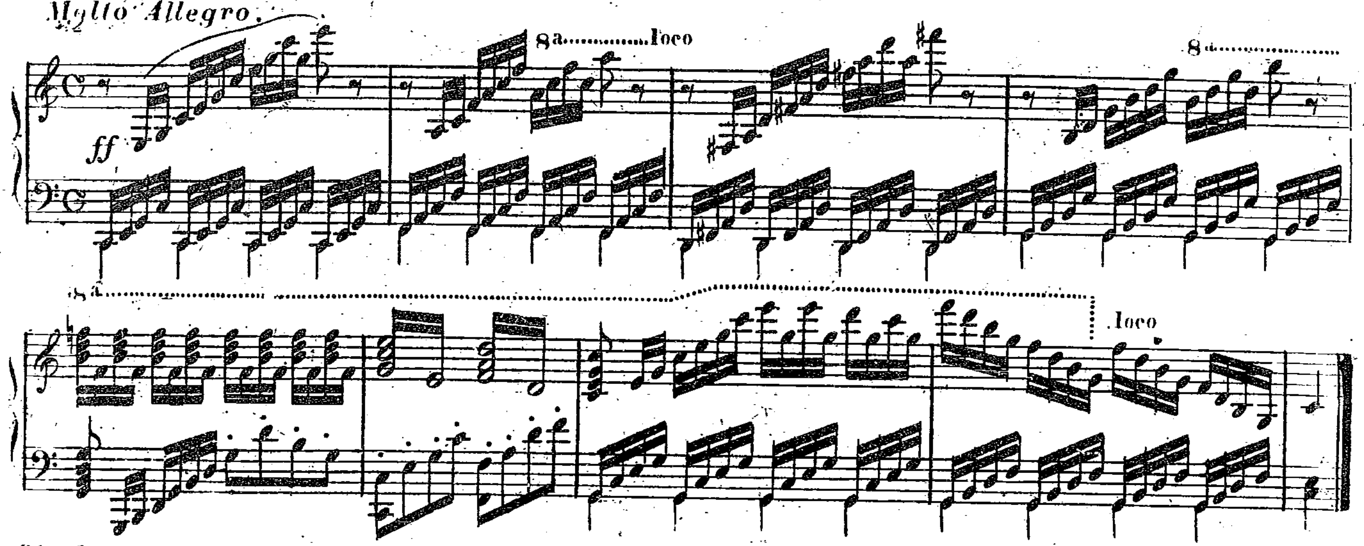
Hier muss eine grosse Geläufigkeit der Finger mit einer sehr leichten Haltung der Hand und des Arms verbunden werden, und der zarte, halb abgerupfte Anschlag muss die Töne mit glöckchenartiger Lieblichkeit klingen lassen.

c.) Die eigentlichen brillanten Passagen, welche meistens kräftig, mehr oder minder *Staccato*, mit vieler Bewegung und sehr lebendig, scharf markirt, und höchst deutlich vorzutragen sind. Z. B:



Der *Charakter* solcher Passagen ist ihrem Zwecke zufolge, glänzend, kräftig, entschlossen und großartig, und der Spieler muss daher beide Hände mit dieser *Energie*, Sicherheit, Bestimmtheit, und Bravour vorgetragen lassen, und die geistige Aufregung, die er dabei selber fühlt, auch auf die Zuhörer übertragen.

d.) Endlich gibt es auch Passagen, welche, ohne Rücksicht auf die einzelnen Töne, nur einen Gesammt-Effekt hervorzubringen bestimmt sind. Z. B:



Obschon hier auch eine grosse Kraft entwickelt werden muss, und die Deutlichkeit in sofern zu beobachten ist, dass das Ganze nicht untereinander brause, so ist die hiebei zu beobachtende Spielweise doch nicht mit der vorhergehenden zu verwechseln, indem durch diese Passagen mehr die Harmonie der *Accorde*, als der Effekt der einzelnen Noten hervorgehoben werden muss.

§ 3.

Die längeren Passagen, welche man in den *Concerten*, *Variationen*, *Rondo's, etc:* findet, bestehen meistens aus einem Gemisch dieser 4 Hauptarten, und der Spieler hat aus der Form und dem Gehalt eines jeden Taktes zu entnehmen, welche Art eben anwendbar ist. Daher müssen seine Finger nicht nur aller 4 Arten vollkommen mächtig sein, sondern auch jeden Augenblick aus der Einen in die andere übergehen können.

§ 4.

Aber man darf nicht glauben, dass alle brillanten Passagen stets auch kräftig und markirt vorgetragen werden müssen. Es gibt sehr viele Fälle, wo Passagen, welche zu der 3ten Art gehören, mit der Zartheit und Leichtigkeit auszuführen sind, welche wir bei der zweiten Art angezeigt haben. Dieses geschieht meistens, wenn eine sehr brillante Passage zweimal nacheinander wiederhohlt wird, wo sie dann das zweitemal mit leichtem und delikaten Vortrag ausgeführt werden kann, welcher jedoch gegen dem Ende derselben wieder *crescendo* in das *Forte* übergeht.

§ 5.

Um den Fingern die Geschicklichkeit zu verschaffen, auch grosse Schwierigkeiten mit leichtem und zarten Vortrag auszuführen, hat der Spieler nicht nur alle *Scalen*-Übungen, sondern auch alle im 2ten Theile dieses Lehrbuches vorkommenden Fingersatzbeispiele sowohl kräftig und brillant, wie auch leicht und zart, und in jedem *Tempo* wohl zu üben. Ausserdem muss das Studium geeigneter Tonstücke und *Etuden* ihm die vollendete und allseitige Sicherheit verschaffen.

Über die willkührliche Anwendung des *Arpeggirens*.

Manche Spieler gewöhnen sich das *Arpeggiren* der *Accorde* so sehr an, dass sie gar nicht im Stande sind, vollgriffige *Accorde*, oder auch nur Doppelnoten, vollkommen fest und auf einmal anzuschlagen. Und doch ist das letztere die Regel, während das Erstere die Ausnahme bildet.

Indessen kann die Ausnahme (nämlich das *Arpeggio*) so häufig mit Wirkung angewendet werden, dass wir hier nur zu bestimmen haben, wo das Eine besser als das andere an seinem Platze ist.

1.) Alle *Accorde* von sehr kurzem Notenwerthe müssen fest und auf einmal angeschlagen werden, wenn der Tonsetzer nicht ausdrücklich das Zeichen des Gegentheils beigesetzt hat. Z. B:

All° vivace.

Hier sind in den letzten 7 Takten diejenigen *Accorde* ausdrücklich bezeichnet, welche *arpeggirt* werden müssen, und dieses *Arpeggio* muss überdiess äusserst schnell sein, weil es stets sowohl nach dem vorgezeichneten *Tempo*, wie nach dem Notenwerthe abgemessen sein muss.

2.) Solche *Accorde*, welche mit sehr grosser Kraft vorzutragen sind, besonders, wenn sie den Anfang oder auch den Schluss eines Tonstückes oder einer Abtheilung bilden, sind fest angeschlagen immer von besserer Wirkung, da das *Arpeggiren* stets einen guten Theil des *Forte* wegnimmt und vermindert. Eben dieses gilt, wenn zwei oder mehrere *Accorde* sehr schnell nach einander folgen. Z. B:



Der Tonsetzer müsste es anzeigen, wenn er diese *Accorde* gebrochen haben wollte.

3.) Mehrstimmige Sätze, die einen gebundenen Gesang bilden, oder im strengeren 4 = stimmigen Style geschrieben sind, müssen stets streng fest angeschlagen werden, und nur manchmal könnte ein einzelner langsamer und vollstimmiger *Accord*, auf welchen ein besondrer Nachdruck komt, das *Arpeggiren* gestatten. Z. B:



Nur die 3 mit + bezeichneten *Accorde*, (der letzte auf jeden Fall,) erlauben ein mässiges *Arpeggiren*, welches jedoch das *Legato* nicht unterbrechen darf.

Das *Arpeggiren* wird dagegen angewendet:

1.) In allen langsamen und gehaltenen *Accorden*, welche einen Gesang bilden. Z. B:



Der letzte *Accord* im 4ten Takte darf nicht gebrochen werden, da er einen Abschluss des Gasangs bildet, während alle übrigen *Accorde* mässig geschwind zu *arpeggiren* sind, jedoch so, dass die obere Gesangsnote niemals aus dem *Tempo* komme.

2.) Wenn nach einem langsameren gebundenen *Accorde* mehrere etwas schnellere komen, so ist nur der Erstere zu *arpeggiren*.



Hier sind nur die mit + bezeichneten *Accorde* zu brechen.
Noch nöthiger ist dieses zu beachten, wenn die schnelleren *Accorde* zugleich *staccato* sind. Z. B:



Hier können auch nur die 3 mit + bezeichneten *Accorde* das *Arpeggiren* vertragen.
3.) Da bei dem *Arpeggiren* die einzelnen Töne nicht nur äusserst schnell vorgetragen werden können, so, dass der *arpeggirte Accord* beinahe dem festen gleich kommt, sondern in allen möglichen Abstufungen immer langsamer, bis zu dem Grade von Langsamkeit, dass jede einzelne Note beinahe so lang wie eine Viertel im langsamen *Tempo* gilt, so hat man diese verschiedene Grade genau darnach abzumessen, ob der *Accord* lange gehalten, oder kurz abgerissen, *piano* und *smorzando*, oder *forte* und hart anzuschlagen sei. Z. B:



Hier müssen die einzelnen Töne des gebrochenen *Accord's* äusserst langsam nacheinander folgen, und erst von der letzten (und höchsten) fängt man an, das vorgezeichnete *Tempo* zu zählen.
Zu dieser Verlängerung ist man berechtigt, da das Ganze eine Haltung bildet. Wäre aber diese Stelle *fortissimo* vorgezeichnet, so dürfte das *Arpeggiren* bei weiten nicht so langsam sein, sondern entweder äusserst schnell, oder noch besser gar nicht, wenn es der *Autor* nicht ausdrücklich vorzeichnete.

6tes Kapitel.

Über den Gebrauch der Pedale.

Das *Pianoforte* hat mehrere *Pedale*, welche mit den Fussspitzen getreten werden, und den Zweck haben, den Ton entweder stärker oder sanfter zu machen.
Darunter sind folgende 3 für den Spieler nöthig.

a.) Das *Dämpfungspedal* (oder sogenanntes *Fortepedal*) durch welches die Dämpfer in die Höhe gehoben werden, so dass jede Saite ihren natürlichen Schwingungen überlassen bleibt. Dieses *Pedal* befindet sich bei wohlgeordneten *Fortepiano's* gemeiniglich rechts als das Erste, und wird daher mit dem rechten Fusse getreten. Dieses *Pedal* ist das nöthigste, und der Fuss muss stets in seiner Nähe vor demselben ruhn, so dass er es leicht und sicher zu jeder Zeit anwenden könne.

b.) Das *Pedal* der Verschiebung, (*Una Corda*, eine Saite) wodurch die ganze Tastatur dergestalt weitergeschoben wird, dass jeder Hammer nur eine Saite anschlagen kann, und folglich der Ton sehr sanft und klingend wird.
Dieses *Pedal* ist gewöhnlich links das äusserste, und stets für den linken Fuss bestimmt. Man hüthe sich beim Gebrauch dieses *Pedals* stark zu spielen, weil die einzelne Saite leicht verstimmt oder gar abgeschlagen werden könnte.
Auch dieses *Pedal* lässt sich oft mit Wirkung anwenden.

c.) Das eigentliche *Pianopedal*, meistens das mittre unter allen *Pedalen*, welches mittelst dem Hervorschieben einer mit Tuch belegten Leiste zwischen die Hämmer und Saiten den Ton weich und flötenartig macht.
Sein Gebrauch ist weit seltener, und eigentlich nur bei sehr leisem *Tremolando*, in Vereinigung mit dem Dämpfungs-*Pedal* an seinem rechten Orte.
Das Wort *Pedal* bedeutet immer und vorzugsweise, dass das Dämpfungs-*Pedal* zu nehmen und beim Zeichen ⊕ erst wieder wegzulassen sei.

In der neueren Musik bedient man sich der Kürze wegen des Zeichen ⊕ um es zu nehmen, und des Zeichen ✻ um es wegzulassen.
Das Verschiebungs-*Pedal* wird durch die Worte *una Corda* angezeigt, und das *Pianopedal* kañ man im Grunde am schicklichsten mit: *il Pedale del Piano (ò Flauto)* bezeichnen.

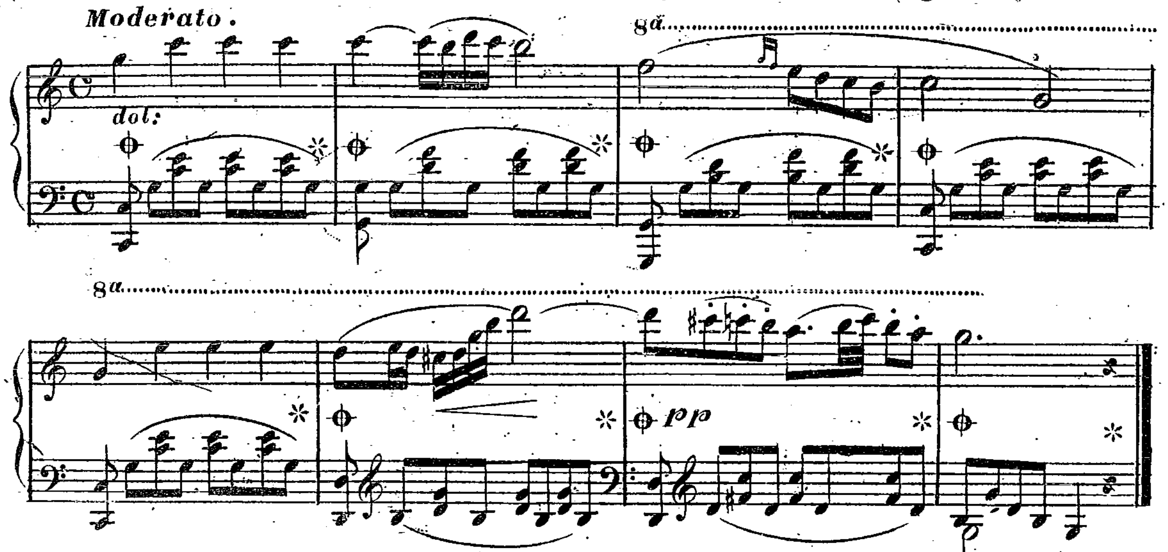
Vom Dämpfungs-Pedal.

Dieses *Pedal* ist im neueren *Fortepianospiel* äusserst wichtig geworden, und sein Gebrauch ist wohl zu studieren, weil man damit sehr mannigfaltige Wirkungen, und eine Vollstimmigkeit hervorbringen kann, welche die Hände zu vervielfältigen scheint.

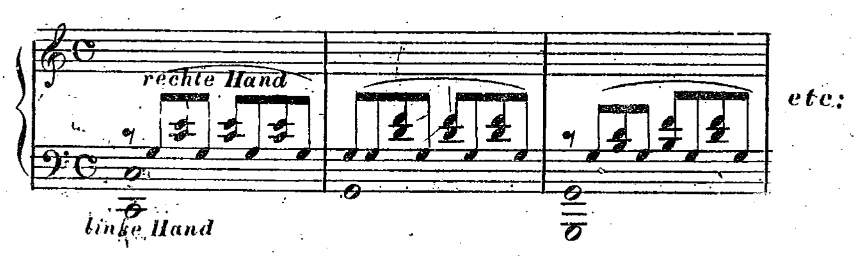
Der Spieler gewöhne sich, mit aufgehobener Fussspitze, (während die Ferse auf dem Boden ruht,) dasselbe ganz fest bis an den Boden schnell hinabzudrücken und eben so schnell wieder auszulassen, jedoch so leicht, dass man weder das Auftreten des Fusses, noch die Hebung der Dämpfer, noch sonst irgend ein Geräusch höre.

Die frühere Benennung: *Fortepedal* gab zu der Meinung Anlass, dass man dieses *Pedal* immer nur bei sehr starkem Spiele anwenden solle. Aber dieses ist ein grosser Jrrthum. Man kañ selbes bei jedem Grade von *Piano* und *Forte* anwenden, vorausgesetzt, dass es zur rechten Zeit geschieht.

Der erste wesentliche Nutzen, den dieses *Pedal* darbiethet, ist, dass man die Bassnoten so lange klingen lassen kann, als ob eine dritte, fremde Hand sie hielte, während beide Hände den Gesang mit der entfernten Begleitung vortragen können. Hierdurch erhält die Harmonie einen Umfang und eine Vollständigkeit, die mit den 2 Händen allein unmöglich hervorzubringen wäre. Z. B:



Durch das (überall mit ⊕ zu nehmende und mit ✻ wieder wegzulassende) *Pedal* klingt nun jede untere *Octave* als Grundbass, während die linke Hand die Begleitung um mehr als 2 *Octaven* höher fortsetzt, so dass diese Hand allein schon eine Wirkung hervorbringt, die sonst 2 Hände bedarf, nämlich:



Ohne *Pedal* würde der ganze Satz sehr trocken und mager klingen.

Allein um diese Wirkung hervorzubringen, muss der Spieler das *Pedal* genau mit der *Octave* zugleich andrücken; denn auch nur um einen Augenblick später, wirkt das *Pedal* nicht mehr, und die *Octave* bleibt kurz und trocken.

Da ferner diese *Octave* durch den ganzen Takt klingen soll, so darf er das *Pedal* nicht eher auslassen, als mit der letzten Achtel, um es dann mit der nächsten *Octave* sogleich wieder zu nehmen.

Diese Geschicklichkeit ist es nun, welche sich der Spieler anzueignen hat. Beim Weglassen des *Pedals* muss der Fuss dasselbe ganz verlassen; jedoch so vorsichtig, und so ruhig, dass beim schnellen Wiedernehmen desselben der Tritt des Fusses ja nicht gehört werde.

Dass das *Pedal* in jedem Takte von Neuem genommen werden muss, geschieht desshalb, weil jeder Takt aus einem andern *Accord* besteht. Jeder dieser Takte klingt allein für sich recht angenehm und harmoniös; aber mehrere Takte, z:B: die 4 ersten zusammen, würden sehr garstig klingen, wenn man das *Pedal* dazu ununterbrochen forthielte. So hat der 4te und 5te Takt keinen Pedalwechsel, weil beide nur aus einem *Accorde* bestehen.

Hieraus folgt die Hauptregel:

Das Pedal darf nur so lange fortgehalten werden, als die Stelle aus einem Accorde besteht.

Wie hässlich würde z.B: folgende Stelle klingen, wenn dabei stets das *Pedal* gehalten würde.



Demnach ist bei schnellem *Accordenwechsel*, so wie bei *Scalenpassagen*, besonders im Bass, das *Pedal* nicht anwendbar.

Aber ganz anders verhält es sich in der letzten Rücksicht, wenn die *Scalenpassagen* nur in der rechten Hand und besonders in den obern *Octaven* vorkommen, während die linke Hand eine harmoniöse Begleitung hat; da macht das *Pedal* bisweilen einen sehr schönen Effekt. Z.B:



Man sieht, wie im 6ten Takte beim jeden *Accord* ein neues *Pedal* genommen werden muss. Dagegen bleibt das *Pedal* im 7ten Takte durch 2 *Accorde*, weil besonders daran liegt, dass das untere F fortklinge, und weil die Stelle *pp* ist, wo das *dissonierende* nicht auffällt.
Eine besondere Genauigkeit erfordert das *Pedal* bei solchen Stellen, wie die folgende:

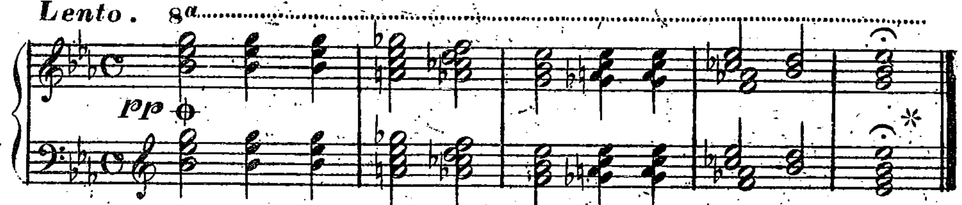


Der *Autor* schreibt hier vor, dass die erste *Octave* vermittelst des *Pedals* durch den ganzen Takt fortklinge bis zur letzten Sechzehntel. Da nun nach dieser letzten Note wieder eine neue *Octave* sehr schnell nachfolgt, welche wieder so lange klingen soll, so muss das *Pedal* äusserst schnell, aber zugleich auch äusserst genau mit dem Taktstrich genommen werden. Geschieht dieses nur um einen Augenblick zu früh, so klingt die vorhergehende Sechzehntel-*Octav*, sehr garstig *dissonirend*, zu dem folgenden Takt, und der ganze Zweck des *Pedals* wäre verfehlt.

Wenn eine untere Bassnote sehr kräftig angeschlagen wird, während die nachfolgende höhere Fortsetzung *piano* nachfolgt, so kann auch während dem *Pedal* einiger *Accordenwechsel* statt finden, weil die untere Note als Grundbass forttönt. Z.B:



Bei äusserst zart anzuschlagenden Stellen kann das *Pedal* bisweilen durch mehrere *dissonirende Accorde* fortgehalten werden. Es bringt da die sanftverschwebende Wirkung der Äolsharfe, oder einer sehr fernen Musik hervor. Z.B:



In solchen Fällen ist es gut, auch das Verschiebungs (*una Corda*) - *Pedal* beizufügen. Doch muss man bei solchen Stellen mit dem Gebrauch des *Fortepedals* nicht allzu freigebig sein.

Bei *Tremolando* ist das Dämpfungs-*Pedal* fast immer nothwendig, aber bei jedem *Accordenwechsel* stets wieder von neuem zu nehmen. Z.B:



Das Auslassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss da äusserst schnell geschehen, um keine trockene Lücke zu lassen, und ja genau mit der ersten Note jedes *Accords* wieder anfangen.

Nothwendig und wirkungsvoll ist das *Pedal* bei *Accorden*-Passagen jeder Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt. Z. B:

Bei den letzten 8 Takten ist das *Pedal* schon desshalb nothwendig, um die erste Grundnote jedes *Accords* fortklingen zu lassen, da sonst der *Accord* zu leer und unvollständig scheinen würde.

Das schnelle Auslassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss so gut angeübt werden, dass man es gar nicht merkt, und dass solche Stellen, wie die obern letzten 8 Takte, so klingen, als wäre das *Pedal* ununterbrochen aufgehoben gehalten.

Sehr nothwendig ist dieses *Pedal* zum Binden solcher *Accorde*, die man mit den Fingern schwer oder gar nicht *legato* vortragen kann. Z. B:



Hier muss in den ersten 4 Takten das *Pedal* mit dem kurzen *Accord* zugleich weggelassen werden, da sein Zweck des Bindens erfüllt ist.

Ein sehr sanfter Schluss, dessen *Accord* nicht wechselt, ist stets mit diesem *Pedal* zu spielen. Z. B:



Das *Pedal* wird am Ende noch so lange gehalten, als der letzte *Accord* deutlich tönt.

Übrigens hüthe man sich, von diesem *Pedal* einen immerwährenden Gebrauch (folglich Missbrauch) zu machen. Alles verliert seinen Reitz, was man zu oft anwendet. Das klare deutliche Spiel bleibt immer die Regel, das Übrige sind nur Ausnahmen.

Noch schlimmer ist es, wenn schlechte Spieler glauben, durch dieses *Pedal* die falschen Töne und Fehler zu verdecken, welche sie machen, und wenn sie bei einer misslungenen, holprig hervorgebrachten Passage vollends durch dieses *Pedal* ein hässliches Geschwirre der Töne hervorbringen.

Solchen Spielern ist das *Pedal* überhaupt ganz zu verbiethen, bis sie sich ein reines, zartes, und gleiches Spiel angewöhnt haben.

Es gibt Tonsetzer, in deren Werken das *Pedal* fast gar nie angewendet werden soll; dagegen Andere, wo es durchaus nothwendig ist.

Mozart, *Clementi*, und deren Zeitgenossen konnten davon keinen Gebrauch machen, da es damals noch gar nicht erfunden war.

Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts haben *Beethoven*, *Dussek*, *Steibelt*, *etc:*, dasselbe in Anwendung gebracht, und auch *Clementi* hat es in der späteren Zeit häufig genug benützt.

Beethoven hat mehrere *Clavierwerke* eigends darauf berechnet, wie z.B: das *Finale* der *C-dur Sonate op. 53*, welches ohne *Pedal* gar keine Wirkung machen würde.

Fast alle neueren Tonsetzer benützen es sehr häufig, wie *Ries*, *Kalkbrenner*, *Field*, *Herz*, *Liszt*, *Thalberg*, *Moscheles* (in seinen neueren Werken) *etc:*, und es versteht sich von selber, dass der Spieler es überall nehmen muss, wo er es angezeigt findet.

Nur hat er auf die *Accordenwechsel* auch da Rücksicht zu nehmen, wo bisweilen das *Pedal* im Stich zufällig zu lange dauernd vorgezeichnet steht.

Jn *Hummels* Werken findet man es selten, und kann es auch meistens entbehren.

Eben so ist es nicht rathsam, es in älteren *Clavierwerken*, wie z.B: bei *Mozart*, *Em: Bach*, in den älteren *Clementischen Sonaten*, oft anzuwenden; denn der Gebrauch dieses *Pedals* hängt sehr von den *Compositionsarten* ab, deren es, wie wir später sehen werden, mehrere sehr verschiedene gibt.

Noch ist zu bemerken, dass *Beethoven* in der frühern Zeit das Nehmen des *Pedals* mit den Worten: *Senza Sordino* bezeichnete. Das Wort *con Sordino* zeigt in dem Falle an, es wieder wegzulassen.

Vom Verschiebungs-Pedal. (*Una Corda.*)

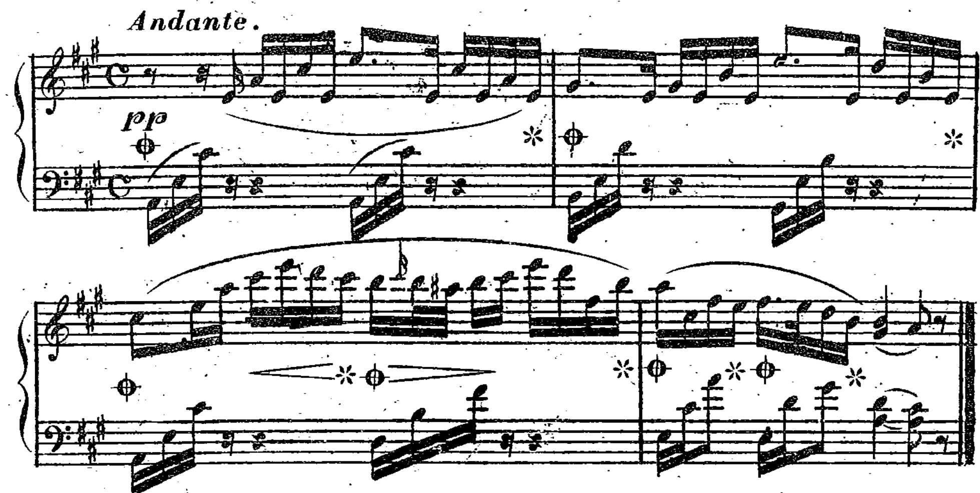
Dieses *Pedal* bringt einen sehr sanften und doch lange fortklingenden Ton hervor, und erfordert ein sehr zartes, meistens gebundenes Spiel, das man nie zum *Forte* steigern darf.

Bei langsamen, harmoniösen und mehrstimmigen Gesängen ist es am schicklichsten anzuwenden.



Man sieht wie beim *cresc:* (im 9ten Takte) der Fuss nach und nach das *Pedal* aufheben lassen muss, so dass beim *ff* im 12ten Takte die Tastatur in ihre natürliche Lage kommt, und wie dann ebenfalls nach und nach der Fuss beim *dim:* das *Pedal* niederdrücken muss, so dass beim *pp* wieder nur ein Saite gehört wird.

Bei gebrochenen sanften *Accorden* und ähnlichen Passagen ist dieses *Pedal* in Vereinigung mit dem Dämpfungs-*Pedal* von schöner Wirkung. Z. B:

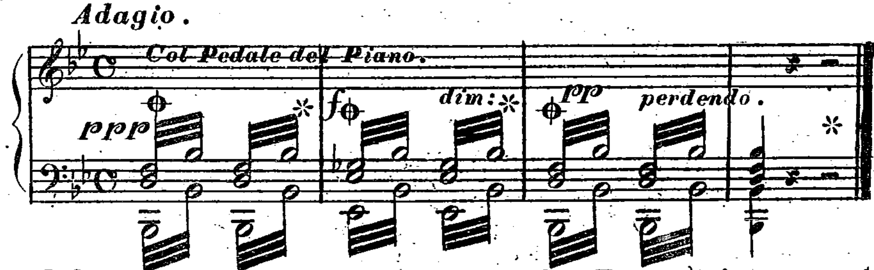


Übrigens muss dieses *Pedal* nur sehr sparsam angewendet werden, und der Spieler darf ja nicht glauben, dass man jedes *Piano* durch Hilfe dieses *Pedals* hervorbringen könne.

Das schönste und ehrenvollste *Piano* bleibt stets jenes, welches man mit den Fingern allein durch zarten Anschlag hervorbringt, und nur, wo es bei sehr gesangreichen Stellen schicklich ist, eine andere Gattung von Ton hervorzubringen, da ist dieses *Pedal* anwendbar.

Vom Piano-oder Flauto-Pedal.

Dieses *Pedale del Piano* wird noch weit seltener gebraucht, und ist eigentlich nur bei einem sehr leisen *Tremolando* in den tiefen *Octaven*, in Verein mit dem Dämpfungs-*Pedal*, völlig an seinem Platze, um eine Art von fernem Donner hervorzubringen. Z. B:



Bei diesem *Pedal* kann man, ohne es wegzulassen, das *Forte* steigern, so stark man will.

Alle übrigen *Pedale*, welche durch eine Zeitlang Mode waren, wie *Fagott*, *Harfe*, oder gar Trommel und Glocken, *etc:* sind Kindereien, deren sich ein solider Spieler niemals bedient.

7tes Kapitel.

Vom Gebrauch des Mälzelschen Metronoms (Taktmessers.)

§1.

Das Mälzelsche *Metronom*, (von welchem wir vorzüglich die bessere, lautschlagende Gattung hier besprechen,) ist eine sehr wichtige Erfindung der neueren Zeit, und jeder, der dasselbe gehörig zu benützen weiss, kann daraus entschiedene Vortheile ziehen.

§2.

Das *Metronom* hat einen mehrfachen Zweck:

1tens Kann man das vom Tonsetzer gewünschte *Tempo* auf das Genaueste erfahren, und für alle Zukunft aufbewahren.

2tens Kann schon der Anfänger durch zweckmässige und vorsichtige Benützung desselben einen Begriff vom strengen Takthalten bekommen.

3^tens^ Kann der vorgerückte Spieler den so häufigen Fehler des Übereilens und der Ungleichheit des Takthaltens sich durch dasselbe vollkommen abgewöhnen.

4^tens^ Endlich kann selbst der schon ausgebildete Künstler die Festigkeit, so wie die Gleichheit seines Spiels, besonders bei Tonstücken mit *Accompagnement* anderer Instrumente oder des Orchesters vermittelst des *Metronoms* stärken und bewahren.

§ 3.

Die meisten neueren Tonsetzer bedienen sich bereits desselben, um dadurch das von ihnen festgesetzte *Tempo* anzuzeigen, und man findet dessen Zeichen vor dem Anfang eines jeden Tonstückes.

Wenn daher zum Beispiel die Vorzeichnung vorkommt:

M.M. ♩ = 112, so rückt man das mettallene, an der vordern mit Einschnitten versehenen Stange angebrachte Dreieck genau auf jenen Einschnitt, der mit der rückwärts befindlichen Zahl 112 in einer Linie steht, lässt die Stange frei schlagen, und spielt jede Viertelnote genau nach den hörbaren Schlägen des *Metronoms*. Wäre die Vorzeichnung ♪ = 112, so hat jede Achtelnote dieselbe Geschwindigkeit; — oder 𝅗𝅥 = 112, dann muss jede Halbenote eben so schnell sein.

Die Schläge des Metronoms vermehren ihre Geschwindigkeit durch das Herabdrücken des Dreiecks.

Die oberste Nummer (50) ist die langsamste.

Man muss jedesmal das Metronom einige Male allein schlagen lassen, ehe man zu spielen anfängt, um sich mit der Dauer der Schläge vertraut zu machen. Z. B:



Man sieht, dass auf diese Weise alle möglichen Gattungen des *Tempo* angezeigt werden können. So z. B: ist bei *d)* das angezeigte *Tempo* 𝅗𝅥. = 88, folglich dauert ein ganzer Takt nur einen Schlag des *Metronoms*, und dieses ist das wahre, jetzt gebräuchliche *Tempo* für Walzer.

Bei *f* (*Adagio* ♪ = 92) kommen 8 Schläge des *Metronoms* auf einen Takt. Bei *g* kommen drei Achteln auf einen Schlag, und bei *h)* gar alle 6 Achteln auf einen Schlag des Zeitmessers. u. s. w.

§ 4.

Wenn man bei Anfängern das Metronom benutzen will, so darf dieses nur bei jenen Stücken geschehen, welche schon vollkommen richtig und ohne Stottern gegriffen werden.

Der Lehrer hat da auf dem Metronom dasjenige *Tempo* anzuzeigen, welchem der Schüler ohne Schwierigkeit nachfolgen kann. Nach und nach ist sodann dieses *Tempo* stets um eine Nummer schneller zu nehmen, bis der Schüler das gehörige *Tempo* erreicht hat.

§ 5.

Für diejenigen, leider sehr zahlreichen Spieler, welche sich das Übereilen des *Tempo* und Taktlosigkeit angewöhnt haben, gibt es kein besseres Mittel als das Metronom. Man muss in diesem Falle die Geduld haben, durch mehrere Monathe alle bereits einstudierten Stücke vorzugsweise mit dem Metronom, und zwar anfangs in einem um mehrere Nummern langsameren *Tempo* durchzuüben, bis das Gehör und Gefühl sich an die Symetrie des Zeitmasses, diesen so wichtigen Bestandtheil der Tonkunst, völlig gewöhnt hat, und bis die Finger aufhören, unwillkührlich davon zu laufen.

§ 6.

Übrigens ist beim Gebrauch des Metronoms wohl zu merken, dass man da jenen Vortrag nicht anwenden kann, welcher im *Ritardando* und *Accelerando* besteht, weil das Metronom stets mit unbarmherziger Genauigkeit fortschlägt. Wenn daher Verzierungen vorkommen, welche man nicht in das feste *Tempo* einzwängen kann, so muss man einstweilen entweder über dieselben flüchtig hingleiten, oder während denselben die Taktschläge unbeachtet lassen. Solche Stellen sind daher erst dann gehörig zu üben, wenn man das Metronom wieder bei Seite setzt.

§ 7.

Wenn man ein Tonstück mit dem Metronom einübt, so muss man anfangs um mehrere Nummern langsamer spielen. Wenn z. B: das Stück mit ♩= 138 bezeichnet ist, so spielt man es anfangs einigemal mit ♩= 116, hierauf eben so oft mit ♩= 120, und so fort von Nummer zu Nummer, bis man es bequem mit ♩= 138 vortragen kann.

§ 8.

Das Metronom muss beim Gebrauch stets auf völlig ebenem Grunde, und nie schief stehen, weil sonst die Taktschläge ungleich werden.

8tes Kapitel.

Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo.

Über das *Allegro*.

§ 1.

Vom mässigen *Allegretto* bis zum *Prestissimo* gibt es so viele Abstufungen des schnellen Zeitmasses, dass es bei so grosser Auswahl in der That nicht leicht ist, für jedes Tonstück das besstgeeignete *Tempo* zu finden, da doch bei weitem nicht alle *Compositionen* mit dem Metronome bezeichnet sind, und da die vorgeschriebenen *Tempozeichen* auch nicht jeden feinern Unterschied genau bestimmen können.

§ 2.

Die zuverlässigste Jdee zur sicheren Auffindung des wahren *Tempo* kann gefunden werden. 1tens aus dem *Charakter* des Tonstücks; 2tens aus der Zahl und dem Notenwerthe der geschwindesten Noten, welche in einem Takte vorkommen.

§ 3.

Der *Charakter* eines Tonstückes, welches mit *Allegro* bezeichnet ist, kann sehr verschiedenartig sein, nämlich:

a.) Ruhig, sanft und einschmeichend.
b.) Tiefsinnig oder schwärmerisch.
c.) Schwermüthig oder harmonisch verwickelt.
d.) Majestätisch, grossartig und erhaben.
e.) Brillant, jedoch ohne Anspruch auf allzugrosse Bewegung der Geläufigkeit.
f.) Leicht, munter und scherzend.
g.) Rasch und entschieden.
h.) Leidenschaftlich bewegt, oder fantastisch und launig.
i.) Stürmisch schnell, im ernsten wie im fröhlichen Sinn. Jn diesem Falle auch meistens auf brillante Wirkung berechnet.
k.) Sehr wild, aufgeregt und ausgelassen, oder *furios*.

Der Spieler hat wohl Acht zu geben, dass er sich beim Einstudieren eines Tonstückes über dessen *Charakter* nicht täusche. Denn alle eben angeführten verschiedenen Eigenschaften können durch ein *Allegro* bezeichnet werden; und obwohl der Tonsetzer meistens noch durch irgend ein Beiwort. (*moderato, vivace, maestoso, etc:*,) den *Charakter* näher bestimmt, so geschieht es doch nicht immer, und reicht auch nicht für alle Fälle hin. Selbst auf das *Presto* muss diese Rücksicht Statt finden.

§ 4.

Im *Allegro* können Noten von verschiedenem Werthe vorkommen.

Wenn daher in einem, mit *Allegro* bezeichneten Tonstücke 16teln *Triolen* vorkommen (so dass z: B: im $\frac{4}{4}$ Takt 24 Noten einen Takt ausfüllen,) so ist das *Allegro* - *Tempo* etwas gemässigter zu nehmen, um diese Noten nicht übereilen zu müssen.

Wenn aber nur einfache 16teln die geschwindeste Notengattung sind, so kann man das *Allegro* lebhafter nehmen, vorausgesetzt, dass diese 16teln keine harmonisch verwickelten oder mehrstimmigen Passagen enthalten, welche der Verständlichkeit und leichteren Ausführung wegen ebenfalls etwas gemässigter auszuführen sind. Kommen aber im *Allegro* - *Tempo* keine schnelleren Noten vor als Achtel - *Triolen*, so wird in der Regel das *Tempo* wieder etwas schneller genommen.

Noch rascher ist das *Allegro* auszuführen, wenn im Tonstück nur gewöhnliche Achteln als die schnellsten Noten vorkommen.

Es versteht sich, dass alles dieses manche Ausnahmen erleidet, wenn der, vorhin besprochene *Charakter* des Tonstückes dieselben nöthig macht, oder wenn der Tonsetzer ausdrücklich das Gegentheil durch besondere Beiworte vorzeichnete.

Nächst dem reinen Vortrag ist nichts wichtiger, als die richtige Wahl des *Tempo*. Die Wirkung des schönsten Tonstückes wird gestört, ja ganz vernichtet, wenn man es entweder übereilt, oder, was noch schlimmer ist, allzuschleppend ausführt.

Im ersten Falle kann der Zuhörer, besonders, wenn er es zum Erstenmale hört, dasselbe nicht klar auffassen; und im zweiten Falle muss es ihn nothwendigerweise langweilen.

Denn wenn wir z: B: ein Tonstück nehmen, welches nach der Idee des Verfassers nicht länger dauern soll, als höchstens 10 Minuten, und wenn nun dieses Tonstück vom Spieler um ein Drittel langsamer vorgetragen wird, so dauert es natürlicherweise 15 Minuten, und wird folglich viel zu lang.

Dieses findet leider so häufig bei brillanten, öffentlich vorgetragenen *Compositionen* Statt, welche auf diese Art, obwohl sonst brav ausgeführt, ihre Wirkung völlig verfehlen.

Wer noch nicht im Stande ist, ein solches Tonstück im gehörigen Zeitmasse vor Zuhörern vorzutragen, der soll anstatt demselben ein leichteres wählen.

Je schneller ein Tonstück auszuführen ist, desto mehr muss der Spieler dasselbe durch schönen und leichten Vortrag, durch mühelose Überwindung der Schwierigkeiten, und durch zarte und deutliche Geläufigkeit verständlich zu machen suchen, was immer möglich ist, wenn seine Fertigkeit hinreichend ausgebildet, und das Tonstück gehörig eingeübt worden ist.

Über das Adagio.

§ 5.

Vom *Allegro moderato* bis zum *Adagio, Largo* und *Grave* gibt es eben so viele Abstufungen des *Tempo*, und der Spieler hat eben so den *Charakter* des Tonstückes, wie den, in demselben vorkommenden Notenwerth zu berücksichtigen. Demnach gelten alle eben gegebenen Regeln, mit gehöriger Anwendung, auch auf die Wahl des Zeitmasses derjenigen Tonstücke, welche im langsamen und ruhigen *Tempo* vorzutragen sind.

§ 6.

Bei sehr langsamen, und nur aus ruhigen, schweren Noten bestehenden Tonstücken, ist das Festhalten des angenommenen Zeitmasses schwerer als bei jenen, welche im schnellen *Tempo* vorzutragen sind. Um nun das unsichere Schwanken, Schleppen, Dehnen, oder Übereilen zu vermeiden, ist es für den nicht völlig ausgebildeten Spieler nothwendig, dass er während dem Spiele die einzelnen Takttheile, (Achteln oder auch Sechzehnteln) in Gedanken nachzähle.

Über die Art, wie man ein Tonstück einstudieren soll.

Die Zeit, welche man dem Einstudieren eines Tonstückes widmet, zerfällt in 3 Perioden, nämlich:
1tens In die Erlernung der Genauigkeit.
2tens In die Einübung in dem, vom Tonsetzer vorgeschriebenen *Tempo*.
3tens In das Studium des Vortrags.

Diese 3 Perioden dürfen nicht mit einander vermengt werden.

In der ersten Periode muss der Spieler in einem gemächlichen, nöthigenfalls sehr langsamen *Tempo* zuvörderst die bestmöglichste Fingersetzung aufsuchen und sich angewöhnen, und ferner die strengste Reinheit und Richtigkeit der vorgeschriebenen Noten und Zeichen sich aneignen. Ist dieses vollkommen berichtigt, dann erst beginnt die zweite Periode, wo man nach und nach, und wenn alles Steckenbleiben und Stottern bereits abgewöhnt worden ist, das Tonstück ununterbrochen, jedesmal schneller, und so oft durchspielt, bis man des *Tempo's*, welches der Autor vorzeichnete, völlig mächtig geworden. Es versteht sich, dass man die gewöhnlichen Vortragszeichen, wie *Forte, Piano, cresc:, etc:*, hier auch schon zu beobachten hat. Hier ist die Hilfe des Metronoms durch eine Zeitlang an ihrem Platze.

Dann tritt erst die dritte Periode ein, wo man erstlich die vorgeschriebenen feinern Vortragszeichen, wie *ritard:, smorz:, accel: etc:* in allen ihren Schattierungen studiert, und zweitens auch sein eigenes Gefühl zu Rathe zieht, um den *Charakter* des Tonstückes (den man inzwischen kennen zu lernen, Zeit gehabt hat,) getreu wieder zu geben.

Wenn man zu früh aus einer Periode in die Andere treten wollte, so würde man sich das Einstudieren sehr erschweren. Denn man kann unmöglich im rechten *Tempo*, ohne Stottern spielen, so lange man die Noten und den dazu gehörigen Fingersatz nicht sicher weiss. Und eben so wenig kan man den *Charakter* eines Stückes errathen und gehörig darstellen, so lange man es langsam buchstabieren muss.

Ja auch für die *Ritardando's*, und andere feinere Schattierungen kann man nicht eher das rechte Mass finden, als bis man das vorgeschriebene *Tempo* genau inne hat. Jedoch *Forte* und *Piano* kan man schon in der 2ten Periode beobachten.

Der Schüler muss sich übrigens bestreben, jedes Tonstück in der möglichst kürzesten Zeit einzustudieren, denn oft wird man dessen zuletzt überdrüssig, woran man Monathe lang arbeiten und buchstabieren muss. Allerdings hängt es von der Schwierigkeit und der Länge des Tonwerkes ab, wie viel Zeit man dem Einüben desselben widmen muss. Allein der Schüler soll auch keine Stücke einstudieren, welche ihn verhältnissmässig zu viel Zeit kosten, und daher über seine Kräfte gehn.

Die grössere Zahl (*Quantität*) der einstudierten Tonstücke trägt am Meisten zu jenen Fortschritten bei, welche zuletzt den Spieler fähig machen, alles spielen zu können; und es ist daher gar nicht gleichgiltig, ob der Schüler im Jahr nur 10 Tonstücke, oder ob er deren 30 gut einstudiert hat.

Die musikalischen Kunstwerke haben, (ungleich den meisten Produkten anderer Künste,) das Nachtheilige zu überwinden, dass man ihre Schönheit und folglich ihren Werth nach der Art beurtheilt, wie sie vorgetragen werden.

Vom Spieler allein hängt es ab, ob ein Tonstück gefallen oder missfallen soll, und natürlicherweise kann auch die gelungenste *Composition* einen widrigen Eindruck machen, wenn sie unrein, holprig, im verfehlten *Tempo*, oder in verkehrter Auffassung des *Charakters* den Zuhörern vorgeführt wird.

Allein der Spieler selber kommt häufig in den Fall, beim ersten Durchspielen oder beim Einstudieren eine *Composition* unrecht zu beurtheilen, und manches Tonstück für hässlich zu halten, welches gut vorgetragen, vielleicht von der schönsten Wirkung ist.

Natürlicherweise bleibt beim Einstudieren sehr häufig der Schüler, (oft auf *Dissonanzen*) stecken, muss manchmal langsam einzelne Stellen buchstabieren, kann demnach dem Faden des Ganzen nicht nachfolgen, und verliert zuletzt die Geduld, indem er der *Composition* die Misstöne und die Unverständlichkeit zuschreibt, an denen doch nur seine Ungeschicklichkeit Schuld ist. Diess ist eine Hauptursache, dass manche tiefgedachte *Composition* (wie z:B: die *Beethovenschen*) oft viele Jahre brauchten, ehe sie vom Publikum anerkannt worden sind.

Der Spieler enthalte sich jedes Urtheils über eine *Composition* so lange, bis er sie gut und genau nach der Vorschrift des Tonsetzers auszuführen vermag.

Über besonders schwierige Compositionen.

Schwierigkeiten sind nicht der Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein nothwendiges Mittel.

Denn sie bringen, wohlerfunden und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellungen auf keine Weise erreichen könnte.

Die Mühe, die man sich daher gibt, dieselben leicht und schön vorzutragen, wird demnach stets belohnt. Denn schon die Bewunderung, die man dafür vom Zuhörer einärntet, ist nicht zu verachten, und wird vollends doppelt verdient, wenn man ihm auch durch überwundene Schwierigkeiten Vergnügen macht, ja sein Gefühl rührt; — denn Eins von Beiden wenigstens ist immer möglich, wen die *Composition* nicht unter die völlig Misslungenen gehört.

Dass aber eine schlechte Ausführung von Schwierigkeiten die Sache nur um so widriger macht natürlich, und der minder geübte Spieler muss sich hüthen, solche Stücke vor Zuhörern vorzutragen, deren Schwierigkeiten er nicht vollkommen zu überwinden im Stande ist: ein Fehler, den so viele begehen, und dadurch sowohl ihrem Spiel, wie der *Composition* Unehre machen, ja die Letzte oft völlig versudeln.

Die Schwierigkeiten bestehen:

1tens Jn solchen, welche eine grosse, oft ungeheure Geläufigkeit erfordern, obwohl sie, langsam gespielt, nicht so schwer scheinen.

2tens Jn Sprüngen, Spannungen, u.d.g. deren richtiges Treffen vom Zufall abzuhängen scheint.

3tens Jn verwickelten, mehrstimmigen Passagen, z.B: Terzenläufen und Trillern, chromatischen Gängen, fugirten Sätzen, u.s.w.

4tens Jn lang anhaltenden gestossenen Sätzen, z.B: *Octaven, etc:* welche eine grosse Anwendung der physischen Kräfte in Anspruch nehmen, so wie in Tonstücken, welche durch ihre Länge grosse Ermüdung verursachen, und den Spieler, bei unvorsichtiger Anstrengung, erschöpfen können.

Bei allen Diesen gilt folgende Hauptregel:

"Jede Schwierigkeit klingt erst dann schön, wenn sie für den Spieler keine Schwierigkeit mehr ist".

So lange solche Sätze mühsam, unruhig, mit saurer Qual vorgetragen werden, können sie kein Vergnügen gewähren, und der Spieler erweckt eher Mitleiden als Bewunderung.

Das wichtigste Mittel, um auch solche Passagen angenehm zu machen, die hart, überladen, misstönend scheinen, ist: Die Schönheit des Tons.

Derjenige, der die Kunst besitzt, aus dem *Fortepiano* stets einen schönen, wohlklingenden, niemals grellen Ton hervorzubringen, der selbst das *Forte* und *Fortissimo* niemals bis zu einem schreienden Übermaass steigert, der ferner den höchsten Grad der Geläufigkeit mit vollkommener Deutlichkeit und Klarheit des Vortrags verbindet; — wird selbst die herbsten Zusammenstellungen der Töne so vortragen, dass sie sogar dem Nichtkenner schön vorkommen, und ihm Vergnügen machen werden.

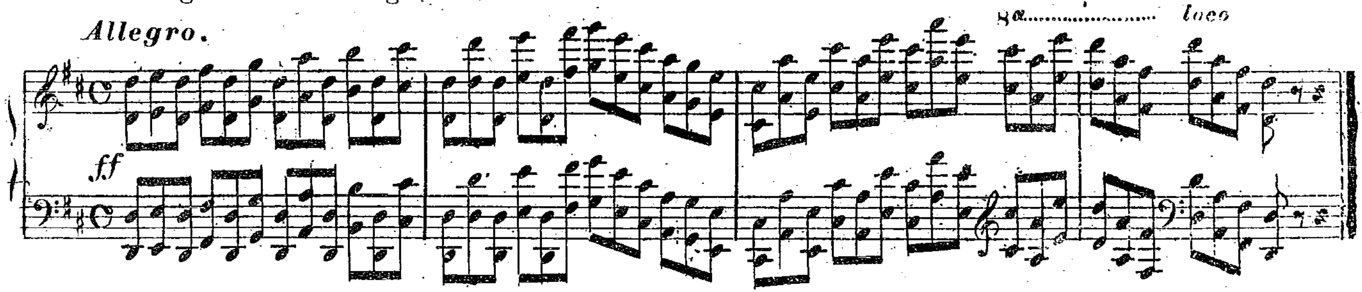
Es ist damit so, wie im Sprechen, wo eine rauhe polternde Stimme auch den besonnensten Ausdruck beleidigend machen kann, während dagegen eine bescheidene, ruhig sanfte Aussprache selbst jene Worte mildern kann, die sonst verletzend sein würden.

Selbst bei den grössten Sprüngen ist dem Spieler die möglichste Ruhe des Körpers anzuempfehlen. Aber dabei ist auch die innere, unsichtbare Anstrengung des Gemüths und der Nerven wohl zu vermeiden. Denn wer sich einen leichten ruhigen Schritt angewöhnt, kann leicht Meilenweit ohne Beschwerden gehn, während derjenige, der schwerfälligen Ganges ist, oder eine innere Bewegung durch ruhig scheinenden Gang verbergen will, schon in der ersten Viertelstunde sich erschöpft fühlt.

Das Athemhohlen muss stets frei bleiben, weil sonst das Üben grosser Schwierigkeiten selbst der Gesundheit nachtheilig werden könnte.

Nach einem halbstündigen Üben irgend einer schweren Passage muss man einige Minuten ausruhen, im Zimmer herumgehen, etwas lesen, u.d.gl. ehe man wieder weiter studiert.

Bei Passagen wie die Folgende:



könnte der Spieler sich entweder eine zu grosse körperliche Bewegung angewöhnen, oder bei dem Bestreben, dieselbe zu vermeiden, könnte eine innerliche Anstrengung, z.B: das Verhalten des Athems, leicht noch mehr Kraft kosten, oder wohl gar schaden.

Man ziehe demnach dabei seine Empfindung zu Rathe, übertreibe weder das Eine noch das Andere, und man wird endlich jede Schwierigkeit auf eine anständige und unschädliche Art überwinden.

Denn das ist nicht zu läugnen, dass solche Schwierigkeiten, schön vorgetragen, auch viele Wirkung machen, die der gute Tonsetzer durch eine zweckmässige Anwendung bis zum Grade der ästhetischen Schönheit steigern kann. Nur eine üble Anwendung, oder ein unnatürlicher Vortrag, kann dieselben zu blossen Seiltänzereien herabwürdigen.

Das *Staccato* ist in der Regel weit schwerer und anstrengender, als selbst das geläufigste *Legato*, und desshalb sind die, zu Anfang dieses Theils gegeben Regeln über alle Arten des *Staccato* wohl zu beachten.

Jede schwierige Stelle ist von dem Spieler so oft einzeln zu üben, bis sie völlig sicher geht; sodann aber ist es eben so nöthig, sie im Zusammenhang mit dem, was vorangeht und was nachfolgt, zu exerzieren, weil dieses oft einen grossen Unterschied macht. Hierauf ist erst der ganze Satz so oft zu wiederhohlen, als nöthig ist, um dem Tonstück den gehörigen Fluss zu geben.

Über den Vortrag langsamer Tonstücke.

Der Vortrag langsamer Tonstücke, wie z.B. das *Adagio*, *Andante*, *Grave*, *etc:*, ist in der Regel schwerer, als der Vortrag im schnellen *Tempo*, und zwar aus folgenden Ursachen:

Der Zweck eines jeden Tonstückes ist, Jnteresse, ununterbrochene Aufmerksamkeit, und Wohlgefallen bei dem Zuhörer zu erwecken, und ihn folglich nie zu langweilen oder zu ermüden.

Bei schnellem *Tempo* ist schon diese rasche Nacheinanderfolge der Jdeen an sich oft hinreichend, den Zuhörer zu fesseln, da deren Munterkeit oder Kraft, so wie auch die dabei zu entwickelnde Geläufigkeit, *Bravour*, *etc:* denselben in Spannung erhält.

Aber nicht so ist es beim *Adagio*.

Wenn Jemand sehr langsam spricht, so kann seine Rede bald langweilig werden, wenn sie nicht entweder durch ihren wichtigen Jnhalt, oder wenigstens durch eine richtige, abgemessene, und abwechselnde Betonung bedeutend gemacht wird.

Dasselbe findet beim Vortrage des *Adagio etc:* Statt. Denn auch da muss der Spieler durch möglichst schönen Ton, durch richtige Accentuirung der Melodie, durch klare Vollstimmigkeit und festes Binden der Harmonie, durch Gefühl, Delikatesse, durch den Ausdruck zarter oder erhabener Empfindungen den Hörer zu fesseln wissen, und, (je nach dem Gehalt der *Composition*) entweder auf sein Herz oder auf seinen Verstand wirken.

Viele Spieler meinen, der gefühlvolle Ausdruck bestehe nur in einer grellen Absonderung des *Forte* und *Piano*, und glauben alles geleistet zu haben, wenn sie gewisse Töne scharf und schreiend, dagegen andere wieder matt und dumpf anschlagen. Aber für ein feines, gebildetes Gehör ist dieser Vortrag unerträglich und fast widriger, als ein monotones, völlig ausdrucksloses, aber doch wenigstens sanftes Spiel.

Die feineren Nüancen, das Tragen des Tons, die leichteren Schattirungen vom *Pianissimo* durch alle Grade des *crescendo* bis zum *Forte*, — dieses ist es, wodurch der Spieler langsame Tonstücke anziehend zu machen trachten muss.

Es gibt mehrere Arten von *Adagio*, welche auch einen verschiedenen Vortrag erfordern, nämlich:

a.) Jene von schwerem, tiefsinnigen oder erhabenem *Charakter* und von verwickelten Harmonien, wie z.B. jene von *Beethoven*. Deren Vortrag muss gewichtig, ruhig fortschreitend sein, und durch ein aufmerksames Herausheben der Melodie verständlich gemacht werden. Z.B:



Hier ist vor Allem in beiden Händen ein strenges *Legato* nach dem Notenwerthe zu beobachten. Alle Stimmen eines jeden *Accords* sind gewichtig und fest anzuschlagen, und die oberste Stimme der rechten Hand ein wenig mehr herauszuheben, weil sie die Melodie führt. Jedes Steigen und Fallen dieser Gesangstimme ist durch ein kleines *crescendo* und *dimin:* auszudrücken. So z.B: ist der 2te *Accord* im 1ten Takte mit etwas stärkerem Nachdruck auszuführen als die beiden Andern. Jm 2ten Takte erhält der 1ste *Accord* diesen Nachdruck, weil die andern abwärts gehen. Der mittlere *Accord* dieses Taktes (in *B mol*) ist mehr *piano* anzuschlagen, und so lange zu halten, bis die Pause eintritt

Der letzte *Accord*, dieses Takts ist schon zu dem nachfolgenden *crescendo* zu rechnen, welches doch im 3ten Takte nicht allzu stark sein darf, da es im 4ten Takt, (anstatt mit einem *sf*) wieder mit einem *piano* endigt. Das *Arpeggio* des 1ten *Accords* im 4ten Takt ist nicht allzu langsam zu nehmen, weil die auflösende Harmonie dieses *Accords* bald in das Gehör fallen muss. Der nachfolgende *Accord* ist stark anzuschlagen, und obwohl die nachfolgenden Noten wieder etwas *diminuendo* zu spielen sind, so wächst im 5ten Takte das *cresc:*, (obwohl hier der Gesang zuletzt etwas abwärts steigt) doch so bedeutend, dass der 6te Takt recht kräftig hervortritt. wogegen der 7te beruhigend, und immer sanfter vorgetragen werden muss.

b. Jene *Adagio's*, wo die tiefern Stimmen mehr nur eine Begleitung bilden, und folglich der Gesang in der Oberstimme vorherrschen muss.

Diese langsamen Tonstücke sind meistens von zärtlichem oder klagendem *Charakter*, und dürfen nicht so gewichtig oder schwerfällig ausgeführt werden, wie die vorher besprochenen. Z.B:



Hier ist der Bass in den ersten 8 Takten stets *legatissimo* vorzutragen, und sein Ausdruck muss jenem der rechten Hand entsprechen, ohne jedoch diese zu übertönen. Jn den 6 nachfolgenden Takten ist der Bass leicht und sanft, ohne besonderen Ausdruck vorzutragen, da diese 6 Takte zugleich die Beihilfe des *Pedals* erfordern, welches in jedem Takte durch die 4 ersten Achteln fortdauern muss. Jn den 2 letzten Takten dauert das *Pedal* bis zu den Pausen.

Die rechte Hand muss in diesem Beispiel bedeutend ausdrucksvoll gespielt werden. Da der Gesang in den 5 ersten Takten steigt, so ist da, gleich vom 3ten Takte an, ein *crescendo* anzubringen welches bis zur 2ten Viertel des 5ten Takts in beiden Händen steigt, wo das obere *C* beinahe *sf* anzuschlagen ist. Von da *diminuendo*, und der 7te Takt sehr sanft; der 8te Takt *crescendo*, weil der 9te und 10te Takt mit mehr Nachdruck zu spielen ist als die früheren. Der 11te *diminuendo*, und der 12te *smorzando*. Die übrigen immer sanfter bis ans Ende.

c.) Eine dritte Art sind die *Adagio* mit eleganten Verzierungen. Sie können entweder von zartem und lieblichen, oder von klagendem, oder auch von imponierendem, anspruchvollen *Charakter* sein.

Jn allen diesen Arten ist der Vortrag der Verzierungen, (von welchem wir schon gesprochen haben) eine Hauptsache, und er muss dem *Charakter* des Tonstückes möglichst angemessen sein.

Hier folgen Beispiele in allen 3 *Charakteren*.



Hier wäre ein allzu empfindungsvoller Ausdruck keineswegs an seinem Platz; denn das Ganze muss nur Weichheit und Grazie athmen. Nur im 5ten Takte ist ein mässiges *crescendo* anzubringen, welches aber in den drei ersten Achteln des 6ten Taktes sogleich zum *piano* zurückkehrt.



Der *Charakter* dieses Satzes ist klagend, und erfordert einen bedeutend markirten und belebten Ausdruck, so wie die Verzierung im 5ten und 6ten Takt keineswegs einen gefälligen, sondern mehr aufgeregten Vortrag erhalten muss, der sich besonders in der Mitte des 6ten Taktes ausspricht.
Erst die 6 letzten Noten dieses Taktes sind *dimin:* und etwas *ritenuto* vorzutragen.
Der 7te Takt dagegen sehr sanft und klagend, und der Mordent weich und ziemlich schnell.



Der *Charakter* dieses Beispiels ist pompös und Aufsehen erregend. Demnach wäre weder zärtliche Weichheit, noch grelle Leidenschaftlichkeit des Vortrags demselben anpassend, und bei den Verzierungen darf kein schwermüthiger Ausdruck angebracht werden.

Die rechte Hand muss alle langsamen Noten bedeutend kräftig und alle Verzierungen mehr brillant als graziös vortragen. Doch dürfen die schnellen Noten keineswegs hart gespielt werden, sondern mit den angemessenen Schattierungen, und mit leichter Geläufigkeit.

Zu Ende des 6ten Taktes ist ein mässiges *smorzando* anzuwenden.

Noch gibt es eine Gattung langsamer Tonstücke die mit anmuthiger und scherzhafter Leichtigkeit vorgetragen werden muss. Doch ist das *Tempo* derselben schon mehr *Andante*, *Andantino*, oder auch *Allegretto*, wie z. B.:

Andante quasi Allegretto.



Hier ist ein leichter, pickanter, beinahe neckender Vortrag anpassend, und alles Grelle und Sentimentale zu vermeiden.

Es gibt viele *Adagio*, wo alle diese verschiedenen *Charaktere* und Manieren mehr oder minder abwechselnd angebracht werden.

Der Spieler hat da natürlicherweise seinen Vortrag jedesmal nach der Gattung der eben vorkommenden Stelle abzumessen, und sein natürliches Gefühl zu Rathe zu ziehen, um stets den passendsten Ausdruck zu finden.

9tes Kapitel.

Über das brillante Spiel

Da jetzt so viele *Compositionen* mit dem Namen *brillant* (oder einen glänzenden Vortrag fordernd) bezeichnet werden, so ist es nöthig, die Eigenthümlichkeit und die Grenzen dieser Manier näher zu bestimmen.

Man wird einsehen, dass Jemand, der zu einer Versammlung spricht, oder gar öffentlich redet, (z: B: der Schauspieler) doch ganz anders sprechen muss, als Jemand, der nur mit einer oder mit einigen Personen ein ruhiges Gespräch führt.

Ohne eben immer viel lauter zu sprechen, oder gar zu schreien, muss er seine Stimme doch so weit erheben, und jedem Worte so viel Nachdruck geben, als die Zahl der Zuhörer und die Grösse des Locals nöthig macht, um nicht nur verständlich zu werden, sondern auch mit seiner Rede den beabsichtigten Eindruck zu machen.

Ein Clavierspieler, der sich in gleichen Fällen befindet, muss natürlicherweise dieselbe Rücksicht beobachten.

Wir haben in den früheren Abschnitten gezeigt, wie viele Arten von Ton man auf dem *Fortepiano* durch verschiedenen Anschlag und Kraft herausbringen kann, und wie demnach eine und dieselbe Stelle eben sowohl sanft und beruhigend, ja einschläfernd, und dagegen auch kräftig, aufregend und ermunternd vorgetragen werden kann.

Nehmen wir z. B: folgende Stelle:



Lassen wir nun die Stelle so ruhig und sanft im gemässigten *Tempo* vor einer grösseren Anzahl von Zuhörern, (etwa in einem grossen Saale) vortragen: so wird sie allenfalls einen nicht unangenehmen Eindruck machen, aber doch gewiss nicht besondere Aufmerksamkeit oder gar Bewunderung erregen.

Nehmen wir aber dagegen an, dieselbe Stelle würde, unter gleichen Umständen, folgendermassen, (also rasch, kräftig, pickant, mit scharfer Betonung, und der, zum *Staccato* nöthigen Bewegung der Hand) vorgetragen.



So wird diese Stelle nicht nur schwerer scheinen, sondern es auch wirklich sein. Sie wird (verhältnissmässig) mehr Aufmerksamkeit erregen; man wird finden, dass der Spieler die Sprünge in beiden Händen rein und fest in seiner Gewalt habe, dass er einen klaren, sprechenden Ton hervorzubringen wisse; ja er kann sogar schon einige *Bravour* im Vortrage derselben zeigen, und man wird darauf gespannt, noch mehr von ihm zu hören.

Er hat demnach brillant gespielt.

Wenn z. B: ein mittelmässig leichtes *Concert* (etwa von *Dussek*) auf die erste, ruhig sanfte Manier und nur mit leisen und zarten Schattierungen öffentlich vorgetragen würde, so kann es allenfalls bei einem aufmerksamen Publikum eine angenehme Stimmung, aber gewiss keine besondere Wärme oder gar Enthusiasmus erwecken.

Aber man trage dasselbe *Concert* auf die zweite brillante Art vor, (womit aber keineswegs ein immerwährendes *Forte* gemeint ist, sondern nur im Allgemeinen die, diesem Spiel eigene klare und pickante Färbung.) so wird die Wirkung zuverlässig aufregender und für den Spieler vortheilhafter sein, weil ein grösseres Publikum auf jeden Fall leichter zur Bewunderung als zur Rührung hingerissen werden kann.

Es muss bemerkt werden, dass hier keineswegs davon die Rede ist, welche Spiel-Manier für jenes *Concert* die passendere, oder an sich die bessere ist, sondern nur davon, welche Wirkung man von beiden, nach allen Erfahrungen, auf ein gemischtes Publikum zu erwarten hat.

Wenn wir endlich den Fall setzen, dass in der ersten, ruhigen Manier ein guter Spieler ein Tonstück vorträgt, welches edel gehalten, vorzüglich aus gesangreichen, gefühlvollen Stellen besteht, und nur wenig oder gar keine Schwierigkeiten enthält, und daher auch nicht glänzend vorgetragen werden kann (wie z:B: *Beethovens Quintett* mit Blasinstrumenten, Op: 15.) — und wenn hierauf ein Spieler nachfolgte, der mit gleicher Vollkommenheit, aber in der brillanten Manier, ein Werk vorträgt, das mit allen Schwierigkeiten der neueren Schule alle Reitze der Abwechslung in den verschiedenen Behandlungsarten des *Fortepiano* darbiethet, (wie z:B; *Hummels Septett in D moll*) — so wird der Letztere, (abgesehen von dem musikalischen Werthe beider angeführten Tonwerke,) unstreitig als Spieler einen glänzenderen Eindruck machen, und einen rauschenderen Beifall von den zahlreicheren Zuhörern erlangen.

Durch diese Gegeneinanderstellung glauben wir klar genug gezeigt zu haben, worin der sogenannte brillante Vortrag, und der Unterschied zwischen demselben, und den andern Spiel-Manieren besteht.

Diejenigen *Compositionen*, welche schon auf dem Titel als brillant bezeichnet werden, so wie überhaupt der grösste Theil von Jenen, die für das öffentliche *Produzieren* geeignet sind, müssen demnach auf diese, ihnen entsprechende Art vorgetragen werden, und manches, in diesem Sinne sehr dankbare Tonwerk, würde seine ganze Wirkung verfehlen, wenn der Spieler aus Unbehülflichkeit oder falscher Auffassung dabei eine entgegengesetzte Manier anwenden wollte.

Die Eigenschaften des brillanten Vortrags bestehen daher vorzugsweise:

a.) Jn einem besonders klaren und markirten, wie auch kräftigern Anschlagen der Tasten, wodurch der Ton ausgezeichnet deutlich hervortritt. Daher ist jedes *Staccato*, und jedes stärkere Absondern der Töne in der Regel brillant; wogegen aber das strenge *Legato* zur entgegengesetzten Manier zu rechnen ist.

b.) Jn der Anwendung der Geläufigkeit bis zu den schnellsten Graden, welche alle dem Spieler zu Gebothe stehen müssen, und mit welchen stets die grösstmöglichste Deutlichkeit verbunden sein muss. Das sogenannte Wischen, (übereilt-undeutliches Herumfahren,) ist auf keinen Fall brillant.

c.) Jn der vollkommensten Reinheit auch bei den schwierigsten Stellen. Allerdings ist bei jeder Manier das Reinspielen eine unerlässliche Erforderniss. Aber im brillanten Spiel ist es weit schwerer, weil die ganze Art des Anschlags, besonders bei Sprüngen und andern Schwierigkeiten eine weit sichrere Wurfkraft erfordert, und weil da jede falsche Taste zehnfach unangenehmer ins Gehör fällt.

d.) Jn dem erhöhten Muth und der grösseren Zuversicht, die der brillante Spieler besitzen muss, um, besonders im grossen *Locale*, auf diese Art alles ausführen zu können. Daher gehört zu diesem Vortrage auch eine besondere Kraft und Elasticität der Nerven, deren Mangel die Übung allein nicht ersetzen kann.

Aber sehr irrig wäre es, wenn man glauben wollte, dass alles Brillante auch stark gespielt werden müsse, oder gar, dass alles, was man lärmend vorträgt, auch brillant sei.

Das brillante Spiel muss einer schön geordneten, durch viele tausend Lampen hervorgebrachten Beleuchtung, aber nicht der verwirrten Flamme eines Schwärmers im Feuerwerke gleichen.

Man kann und muss selbst in solchen Tonstücken, die beinahe ausschliessend für Glanz und Bravour geschrieben zu sein scheinen, alle Schattierungen des zarten, anmuthigen und eleganten Vortrags und innigen Ausdrucks anbringen, so wie es im Gegentheil selbst in den ruhigsten *Compositionen* einzelne Stellen gibt, wo das brillante Spiel, wenigstens bis zu einem gewissen Grade angewendet werden kann. So findet man in dem oben angeführten *Beethovenschen Quintett* manche Passage, die einen glanzvollen Vortrag erlaubt, und im *Hummel-schen D mol Septett* viele zarte Melodien, harmonisch interessante ruhige Mittelsätze und elegante Verzierungen, welche mehr für den ruhigen Vortrag berechnet sind.

Das brillante Spiel findet in der Regel nur im schnellen *Tempo* statt; im *Adagio* ist es höchstens nur bei einzelnen Passagen anwendbar, welche durch ihre Gestalt und Anwendung dasselbe schicklicherweise möglich machen. Doch geschieht dieses selten.

Um sich das *brillante Spiel* anzugewöhnen, hat der Schüler vor Allem wieder die *Scalen* in allen Tonarten in diesem Sinne täglich zu üben, indem er sie mit möglichster Schnelligkeit, Deutlichkeit, Kraft, genauer Absonderung der einzelnen Töne, mit etwas straffer gespannten Nerven der Finger, und doch dabei ruhig gehaltener Hand ausführt.

Ferner hat er vorzugsweise solche *Compositionen* zu studieren, welche eigends in dieser Manier geschrieben worden sind, und deren es jetzt eine grosse Anzahl gibt.

Endlich muss er alles zu diesem Fache gehörige mit der Jdee studieren, dass es zum Vortrag in grösseren Zirkeln, oder im öffentlichen *Locale* bestimmt sei, und dass er demnach sich einer grossen Anzahl von Zuhörern verständlich zu machen habe. Denn das brillante Spiel muss einer Schrift gleichen, die man auch in der Ferne lesen kann.

10tes Kapitel.

Über den Vortrag leidenschaftlicher und *charakteristischer Compositionen*.

Es gibt Werke für das *Pianoforte*, deren Vortrag grosse Kraft, vielen Ausdruck und grosse Geläufigkeit fordert, und die doch nicht in dem eben besprochenen brillanten Styl gespielt werden dürfen. Die meisten *Beethovenschen Claviercerke* gehören in dieses Fach, und der Unterschied beruht auf Folgendem:

Jn charakteristischen *Compositionen* wirken die Töne in grossen Massen; die notenreichen Passagen sind nur da, um der Jdee die gehörige Energie und Vollstimmigkeit zu geben, und jeder Nachdruck, jede Zartheit, die man da anbringen will, (und wozu die Gelegenheiten nicht minder zahlreich sind, als anderswo,) muss in diesem Sinne ausgeführt werden, so dass mehr die Gesammtwirkung, als die Klarheit der einzelnen Töne zu berücksichtigen ist.

Das zarte delikate Fingerspiel, welches jeden Ton klar, weich und pikant heraushebt, ist in solchen Werken selten anzuwenden; es ist die, wenn auch nicht sichtbare, Kraft des Arms, welche den Geist solcher Werke wiedergeben muss, und die mechanische Geschicklichkeit des Spielers muss da dem Zwecke des Tonsetzers völlig untergeordnet bleiben. Selbst die sanften Stellen, so wie die Verzierungen, dürfen da von Seite des Spielers keine Gefallsucht verrathen.

Solche *Compositionen* haben, wenn sie anders gelungen sind, nur eine bestimmte Farbe und Haltung, und da man da nicht die Wirkungen der verschiedenen Schulen untereinander gemengt findet, so darf man auch nicht willkührlich die Spielmanier wechseln.

Diese *Compositionen* enthalten oft auch viel Humoristisches, und erfordern, dass der Spieler bei deren Vortrag sich eine gewisse Laune und Freiheit erlaube. Diese Laune äussert sich vorzüglich durch die Anwendung eines willkührlichen *Ritardando* oder *Accelerando*, und durch kräftiges Markiren gewisser einzelnen Noten.

Man sehe z.B: folgendes *Scherzo*.




8a loco
ff
pp
cresc:
ff
pp
8a loco
dol:
cresc:
ff
fz
fz
cresc
sf
p
cresc:
sf
p
8a loco
f
fz
fz
ff
Fine.
Trio.
8a loco
8a loco
pp
pp leggieriss:
rit:
pp
8a loco
tempo
pp
Scherzo
da Capo.

Die letzten 8 Takte des *Trio* müssen streng im Takte gehen, um verständlich zu sein.

Beim *da Capo* des *Scherzo*, muss dessen erster Theil bei der Wiederhohlung durchaus *pp.* mit nachlässiger Laune, und eben so zum erstenmal der 2te Theil gespielt werden. Beim zweitenmal ist der 2te Theil dagegen mit aller Kraft und allem zulässigen Muthwillen vorzutragen.

11tes Kapitel.

Über das Produzieren.

Man kleidet sich geschmackvoll an, um sich vor der Welt sehen zu lassen.

Man lernt eine Sprache, um sich derselben in Gesellschaft zu bedienen. Eben so lernt man die Ausübung eines musikalischen Instruments, um durch den Vortrag andern Zuhörern Vergnügen und sich Ehre zu machen.

Viele Schüler zeigen, wenn sie vor Zuhörern spielen sollen, eine fast kindische Furcht und Befangenheit, und versudeln das, was sie noch so gut einstudiert zu haben glauben.

Diese üble Eigenschaft, durch welche der Hauptzweck alles Lernens verloren geht, lässt sich meistentheils leicht abgewöhnen:

1. Wer sich, nach den in dieser Schule entwickelten Grundsätzen, ein ruhiges, festes Spiel, eine richtige Fingersetzung, und eine anständige Haltung angewöhnt hat, auf dessen Finger kann die Furcht nicht so leicht nachtheilig wirken.
2. Wer die Vorsicht braucht, nicht eher ein Stück vor Zuhörern zu spielen, als bis es so sicher geht, dass er es wenigstens zehnmal nach einander ohne den geringsten Fehler für sich allein vorzutragen im Stande ist, auf den wird selbst eine grosse Befangenheit keine auffallende nachtheilige Wirkung haben.
3. Es ist aber auch nothwendig, dass die Schüler sich bei Zeiten angewöhnen, etwas Angemessenes vor Zuhörern vorzutragen.

   Selbst beim Anfänger soll, so bald er ein Stückchen rein und ohne Stocken auszuführen im Stande ist, die Vorsicht gebraucht werden, dass er es seinen Ältern, Verwandten, *etc:*, vorspiele, und Anfangs eignen sich 4=händige Stücke hiezu am meisten, weil der Lehrer den Schüler dabei unterstützen kann.

   Später sind dann *Solo*=Stückchen hiezu zu wählen.

   Es gibt auch kein besseres Mittel den Schüler zum Fleiss anzuspornen, als wenn er stets mit der Überzeugung studieren muss, dass er sich an einem bestimmten Tage hören lassen soll.
4. Später sind auch angemessene Stücke mit Begleitung anderer Instrumente, z:B: ***Duetten*** mit ***Violin*** oder ***Flöte***, ***Trios***, ***Quartetten***, *etc:* zu diesem Zwecke sehr vortheilhaft, und auf diese Art verschwindet nach und nach jede Furcht und Befangenheit für immer.

Wenn man irgend einem Bekannten, *etc:* irgend eine Kleinigkeit, ein *Thema*, ein Tanzstück, u.s.w. vorspielen will, so macht dieses keine Ansprüche auf das eigentliche Produzieren; aber auch solche Kleinigkeiten wollen gut vorgetragen, und folglich früher eingeübt werden; und auch da ist das Stottern, Falschgreifen, Verfehlen des *Tempo*, *etc:* unangenehm.

Aber wenn der Spieler sich mit einem Tonstück, sei es vor Einem oder vor mehreren Zuhörern, produzieren will, so sind manche Regeln und Rücksichten zu beobachten, deren Angabe hier nicht überflüssig sein wird.

Wenn der Spieler in Privatgesellschaften zum *Fortepiano* tritt, um irgend ein Tonstück vorzutragen, so geschehe dieses mit anständiger, anspruchloser Miene, eben so fern von Anmassung wie von Furchtsamkeit.

Vor allem denke er daran, sich gehörig und bequem zu setzen, mit seinen Füssen sich der Pedale zu versichern, und die Ermelspitzen seines Rocks aufzuschlagen.

Er durchfährt die Tasten *piano* oder höchstens *mezza voce* in leichtem Anschlag mit einem schnellen Lauf oder einigen leisen *Accorden* in der Tonart des vorzutragenden Stückes, welches sodann, nach einer Pause von ungefähr 20 Sekunden beginnen kann.

Langes Präludieren ist selten schicklich, weil es die Aufmerksamkeit der Zuhörer ermüden und ablenken, oder dieselbe missleiten und dem *Charakter* des Tonstückes schaden kann.

Wenn jedoch der Spieler auf einem ihm unbekannten *Fortepiano* spielen soll, so ist es nothwendig, dass er es durch ein etwas längeres Vorspiel kennen lerne, um sich seines Anschlags und seines Tons zu versichern.

Die Muster zu solchen Vorspielen, findet er in vielen, zu diesem Zwecke von verschiedenen Tonsetzern componirten Werken, unter andern auch in meiner Kunst des *Präludierens*, (300tes Werk. Wien, bei *A. Diabelli*) welche vollständig auswendig zu lernen, jedem Spieler gewiss von mannigfachen Nutzen sein kann.

Wenn der Spieler öffentlich, (z:B: im Theater) spielen soll, so hat er auf ein edles, anständiges Auftreten, in gehöriger schwarzer Kleidung, um so mehr zu sehen, als da auch ein kleines Versehen leicht Anlass zu Bemerkungen und Verlegenheiten geben kann.

Nach den 3 gehörigen Verbeugungen, (zuerst gegen die Hauptloge, dann gegen die andere Seite, und zuletzt gegen die Mitte) nimmt er seinen Sitz ein, zieht die weissen Handschuhe aus, und gibt dem Orchester das Zeichen.

Alles Präludieren ist da streng zu vermeiden. Der Spieler muss Sorge tragen, vor dem Auftreten seine Finger recht warm und geschmeidig zu erhalten.

NB. Man hat gefunden, dass es am Vortheilhaftesten ist, das *Fortepiano* mit der *Violinseite* gegen die Zuhörer zu stellen, so dass der Bass gegen die Bühne zu gekehrt bleibt, und dass der Spieler der nächsten und vornehmsten Seitenloge gegenüber sitze.

Jn diesem Falle wird der grosse obere Deckel des *Fortepiano* nicht weggenommen, sondern bloss aufgespreitzt, wodurch der Ton besser gegen die Zuhörer geleitet wird, anstatt sich in den Kulissen zu verlieren.

Derjenige, der dem Spieler umblättern soll, sitzt demnach auf der Bassseite, und ergreift die Blätter an der obern Spitze.

Während dem *Tutti* (eines *Concerts, etc:*) spielt man höchstens bei den *Fortissimo*-Stellen leise mit, aber noch besser gar nicht.

Eine der wichtigsten Sorgen des Spielers muss es sein, bei aller Freiheit des Spiels doch stets mit dem Orchester im Einklang zu bleiben; denn die geringste Unordnung im *Tempo* macht auf die Zuhörer eine weit üblere Wirkung, als der Spieler selber es zu bemerken im Stande ist. Jede sanfte Stelle, jede zarte Verzierung muss so vorbereitet und ausgeführt werden, dass sie nicht verloren gehe, und dass der Zuhörer den Faden des Ganzen nicht verliere.

Die Kraft des Anschlags muss überhaupt auch nach der Grösse des *Locals* bemessen werden.

Da ein solches Tonstück gewöhnlich zuvor mit dem Orchester probiert wird, so hat der Spieler da auf die verschiedene Begleitungsart der *Composition* Rücksicht zu nehmen, und theils darnach sein Spiel zu formen, theils sich in Rücksicht der *Ritardando's, etc:* mit dem Orchesterdirector einzuverständigen.

Man lasse sich die Mühe nicht verdriessen, jede bedenkliche Stelle mehrmals zu probieren. Man ist diese Aufmerksamkeit dem Publikum, wie auch sich selbst schuldig, und ein vollendeter Vortrag wird stets ehrenvoll anerkannt. Die meisten jungen Künstler bedenken nicht genug, wie wichtig das erste öffentliche Auftreten vor dem Publikum ist.

Das zukünftige Glück des Künstlers hängt davon ab, ob es ihm zum Erstenmale schon glückte, die allgemeine Aufmerksamkeit, Bewunderung und wahres Wohlgefallen zu erregen. Er gewinnt unter andern den unendlichen Vortheil, dass ihm in der Folge aufmerksam zugehört wird, und dass folglich keine Feinheit, keine gelungene Stelle verloren geht. Er braucht dann nur auf seiner Laufbahn wacker vorzuschreiten, um einer glänzenden Zukunft sicher zu sein. Jst dagegen die erste Produktion unglücklich, oder auch nur gewöhnlich und unbedeutend ausgefallen, so läuft er stets Gefahr, später ein unruhiges, gegen ihn schon eingenommenes Publikum zu finden, und selbst eine gute Leistung geht dann meistens verloren.

Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein grosses und folglich gemischtes Publikum durch etwas Ausserordentliches überrascht werden muss, und das sicherste, ja einzige Mittel dazu ist: — vollendete Bravour mit gutem Geschmack vereinigt.

Jn diesem Sinne muss auch die Wahl des Tonstücks getroffen werden, womit der junge Künstler debütirt. Es muss dem neuesten Geschmack entsprechen, und dem Spieler eben sowohl Gelegenheit zur Überwindung glänzender Schwierigkeiten, wie zum Vortrag gesangvoller und reitzend verzierter *Cantilenen* verschaffen.

Ein übelgewähltes Tonstück hat schon manchem tüchtigen, zum erstenmale auftretenden Künstler eben so geschadet, als es ein fehlerhaftes Spiel nur immer hätte thun können.

Der Verfasser schlägt hier den Weg vor, den er für den sichersten hält, und den er, bei seinen sehr vielen, sich der Kunst widmenden Schülern stets befolgt, und bewährt gefunden hat.

Bei der gegenwärtigen Vollkommenheit der *Fortepiano* kann es ein guter Spieler wohl wagen, selbst im grössten *Locale* ein *Solostück* vorzutragen. Hiezu eignen sich vorzüglich brillante *Fantasien* über solche *Thema's*, welche schon beim Publikum allgemein bekannt und beliebt sind.

Der Spieler hat dabei den Vortheil, dass er von keinem, oft störendem Orchester abhängt, und völlig frei und unabhängig spielen kann.

Aber freilich muss auch sein Vortrag um so interessanter sein, um, besonders bei einem langen Tonstücke, nicht langweilig zu werden.

Hat der Spieler seinen Ruf einmahl dergestalt gegründet, dass das Publikum ihm gerne und mit antheilvoller Aufmerksamkeit zuhört, dann kann er wohl auch durch die Wahl ernsterer und klassischer Tonwerke den Forderungen einer höheren Kritik zu genügen versuchen.

12tes Kapitel.

Über den Vortrag der Fugen und anderer Compositionen im strengen Style.

§ 1.

Einen besonderen, sehr aufmerksamen, und in seiner Art auch sehr schwierigen Vortrag erfordern die Fugen und fugirten mehrstimmigen Sätze, welche übrigens auch in andern *Compositionen* häufig vorkommen.

Wenn bei den Tonwerken im freien und eleganten Styl; (von denen eigentlich bisher nur die Rede war,) der Gesang oder die brillante Passage besonders hervortreten muss, weil alles Andere nur Begleitung ist, so muss dagegen im strengern Style, und in der Fuge jede Stimme ihren Gang mit gleicher Kraft und gebundener Festigkeit fortführen, und der Spieler eine solche Wirkung hervorbringen, als ob eben so viele Hände als Stimmen da wären, Z.B:



§ 2.

Dieses Beispiel ist 4=stimmig, und man sieht, dass in jeder Hand zwei Stimmen miteinander ununterbrochen fortschreiten, und dass jede dieser 4 Stimmen einen eigenen Gang und Gesang hat.

Der Schüler gebe sich nur die Mühe, jede Stimme einzeln, im strengsten *Legato* durchzuspielen, und dabei die ganzen und halben Noten so fest anzuschlagen, dass ihr Klang bis zur nächstfolgenden deutlich fortdaure.

Nun ist aber die schwierige Aufgabe, dass alle 4 Stimmen zusammen genau eben so fest und *legato* vorgetragen werden, so dass der Zuhörer den Gang jeder einzelnen Stimme deutlich fassen und ihm nachfolgen könne.

Nebst der, schon im 2ten Theile besprochenen besonderen Fingersetzung, die zu diesem Zwecke nothwendig ist, müssen sich die Finger auch oft manche unbequeme Spannung und Verdrehung (jedoch immer bei der ruhigsten Hand,) gefallen lassen, und diese Unbequemlichkeit ist es, welche so viele Spieler verleitet, solche Sätze unrichtig vorzutragen.

Nichts wäre falscher, als wenn der Spieler das vorige Beispiel etwa so vortragen würde:



Denn durch dieses zu frühe Auslassen der gebundenen Noten würde der Satz aufhören 4=stimmig zu sein. Es wäre keine volle Harmonie mehr, und folglich der Zweck völlig verfehlt.

§ 3.

Diese Schwierigkeiten werden noch vermehrt, wenn, (wie häufig geschieht,) die 2 Stimmen in der einen Hand sich so von einander entfernen, dass diese Hand sie unmöglich spannen kann, und folglich die andere Hand aushelfen muss, z. B:



Man sieht, dass (bei dem nothwendigen Halten und Binden jeder einzelnen Stimme,) diese Stelle, so wie sie geschrieben ist, (und auch geschrieben werden muss,) gar nicht ausführbar wäre.

Hier folgt die Art ihrer Ausführung:



Die linke Hand ist hier durch *L*, die rechte durch *R* beim Vertheilen der Mittelstimmen angezeigt.

Indem nun die Hände in den Mittelstimmen einander ablösen, ist die Stelle völlig ausführbar, und da das *Tempo Andante* ist, so ist auch überall ein strenges *Legato* möglich, wenn man die, freilich bisweilen sehr unbequeme, aber hier durchaus nöthige Fingersetzung beobachtet. Allein dieses Ablösen muss so geschickt geschehen, dass man im Laufe nicht die geringste Unterbrechung bemerke, und dass derselbe stets, wie von e i n e r Hand gespielt, erscheine. So z. B: muss im ersten Takte des obigen Beispiels die obere Mittelstimme

so natürlich *legato* klingen, dass man bei den mit + bezeichneten Noten den Handwechsel auf keine Weise, weder durch zu langes Liegenbleiben, noch durch zu frühes Abbrechen bemerke.

§ 4.

Wenn man auf diese Weise jeder Stimme ihr volles Recht wiederfahren lässt, so bringt man eine

äusserst interessante Wirkung hervor, nämlich die Wirkung einer 4=stimmigen Harmonie wo jede Stimme durch eine andere Person ausgeführt, und demnach eigenthümlich beseelt, fortzuschreiten scheint.

Der Spieler hat also in solchen Fällen alle Möglichkeiten der Fingersetzung und des Ablösens der Hände zu untersuchen, bis er die angemessenste findet.

§ 5.

Das *Charakteristische* jeder *Fuge* ist das öftere Wiederhohlen des *Thema* in den verschiedenen Stimmen. Es ist demnach nothwendig, dass dieses *Thema* stets besonders deutlich markirt hervortrete und sich unter den andern Stimmen auszeichne. Der Nachdruck, welchen man gleich beim Anfang den einzelnen Noten des *Thema* gab, muss denselben in der Folge jedesmal gegeben werden, während die begleitenden Stimmen zwar deutlich, aber mehr eintönig fortzuschreiten haben.

§ 6.

Der Ausdruck des modernen Spiels lässt sich bei strengen Fugen nicht wohl anwenden. Jedoch kann man auf dem *Fortepiano* das *Forte*, das *Piano*, so wie das *crescendo* und *diminuendo* auch bei den alten, für die Orgel geschriebenen Fugen dergestalt anbringen, dass der Anfang, wenn er *piano* begonnen wird, *crescendo* bis zur dritten oder vierten Wiederhohlung des *Thema* fortschreite, worauf in jenen Stellen, wo das *Thema* nicht vorhanden ist, das *Forte* wieder *diminuendo* bis zum *piano* abnimmt. Bei dem Wiedereintritt des *Thema*, (besonders wenn es im Basse vorkommt,) ist das *Forte* stets an seinem Platz.

§ 7.

Die meisten *Fugen* sind streng *legato* nach dem Notenwerth vorzutragen. Kommen im *Thema* aber kurze Noten vor, so müssen sie bei jeder Wiederhohlung desselben eben so kurz sein.

Es gibt auch *Fugen*, die fast durchaus *staccato* gespielt werden können; wie z.B: die *Fuge* in *C mol* im 1sten Theile von *J.S. Bach's* wohltemperirtem *Clavier*.

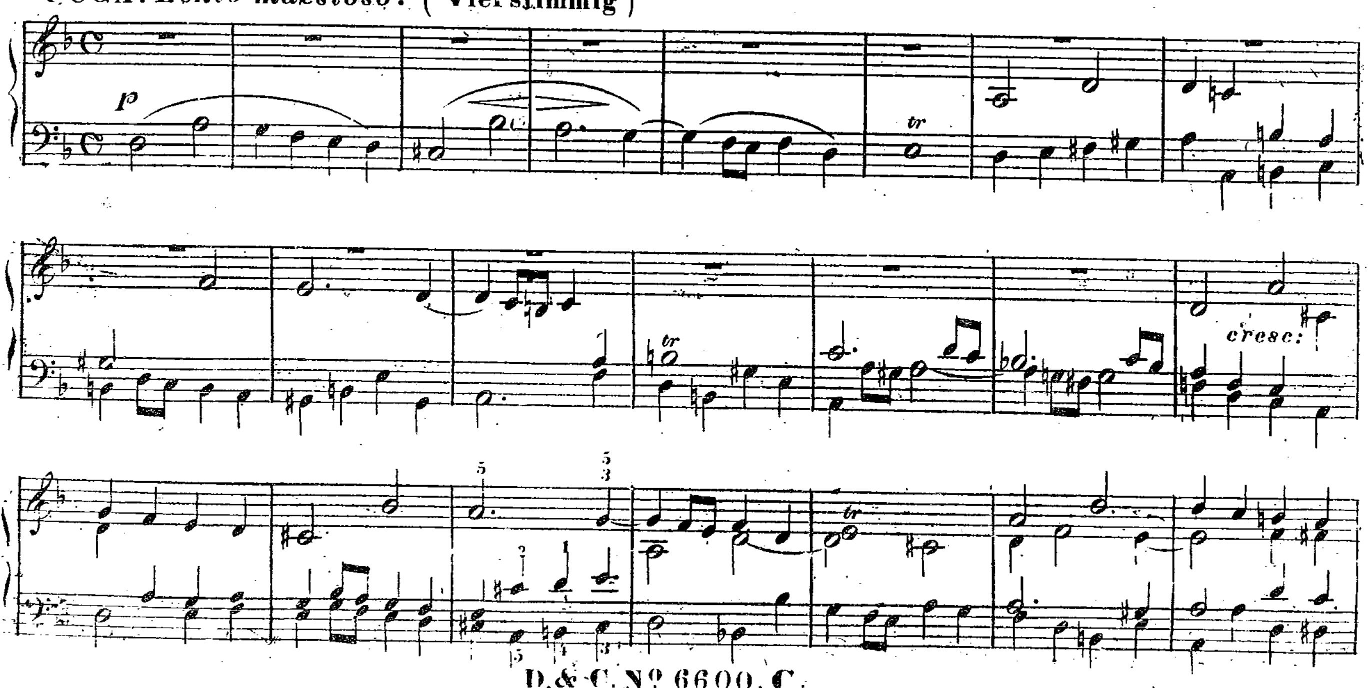
Dieses ebengenannte Werk empfehlen wir jedem Spieler, der bereits bis zum Grade der Vollendung gelangt ist, als die beste Schule des Fugenspiels, (und zwar in seiner neuesten, mit Fingersatz und Vortrag versehenen Auflage, Leipzig, bei *Peters*).

Das *Ritardiren* ist höchstens nur vor einer Haltung, und am Schlusse der *Fuge* anwendbar. Übrigens ist jede Fuge streng im *Tempo* zu spielen. Die für die Orgel bestimmten Fugen sind auch auf dem *Fortepiano* langsam vorzutragen. Es gibt aber auch *Clavier=Fugen*, deren *Tempo* sehr schnell sein muss.

§ 8.

Wir fügen hier zur vorläufigen Übung 2 kleine Fugen bei, von welchen die Erste im langsamen *Tempo* componirt ist, und folglich sich auch für die Orgel eignet, wogegen die Zweite ziemlich schnell gehen muss, und daher nur auf dem *Fortepiano* ausgeführt werden kann.






f
dim:
cresc:
f
p
cresc:
dimin:
p
cresc:
f
dim:
p
rall:

FUGA. Allegro. (Dreistimmig.)





ff
sf
dimin:
f
p
ff
sf
sf
sf
dim:
cresc:
sf
più f
ff
riten:
f

Die beigefügte Fingersetzung zeigt in zweifelhaften Fällen deutlich an, mit welcher Hand die Mittelstimme jedesmal zu spielen ist.

Es gereicht jedem Spieler zur Ehre, wenn er eine grosse Anzahl guter *Fugen* fertig, vollkommen und wo möglich auswendig vorzutragen weiss.

13tes Kapitel.

Über das Auswendig-Spielen.

§ 1.

Es gibt Schüler, die ein so gutes musikalisches Gedächtniss besitzen, dass sie den Lehrer dadurch verlegen machen, indem sie jedes einigemal durchgespielte Stück schon auswendig spielen, und daher nicht mehr in die Noten sehen wollen. Die üble Folge dieser Eigenschaft ist allerdings, dass der Schüler sich ein ungenaues Spiel angewöhnt, und das fertige Notenlesen versäumt. Aber nichts ist leichter, als das Mittel zu finden, welches diese Eigenschaft, — (die übrigens meistens grosses Talent verräth.—) nicht sowohl abgewöhnen, als zum Guten leiten kann. Man lasse nämlich, sobald der Schüler ein Stück einigemal durchgespielt hat, denselben sogleich wieder ein Neues anfangen, wo er schon genöthigt sein wird, beim ersten Lesen die Noten wieder anzusehen. Und dieses setze man so lange fort, bis sein Auge sich an das Festhalten der Noten, und an richtiges Lesen gewöhnt. Dann erst beginne man, ihn die früher durchgegangenen Stücke wieder aufs Reine einzustudieren.

§ 2.

Schwieriger ist es im Gegentheil, solchen Schülern das Auswendigspielen anzueignen, welche kein Musik-Gedächtniss besitzen; aber meistens ist es doch auch nicht unmöglich. Man wählt unter den bereits einstudierten Stücken ein sehr leichtes und kurzes, (etwa einen Walzer oder ein Opern-Motif) und lässt es den Schüler Takt für Takt auswendig lernen, indem er darauf Acht geben muss, in welcher *Octave* jede Stelle vorkommt, ob die Noten auf- oder abwärts steigen, ob die Töne kurz oder lang sind, u.s.w: und nöthigenfalls kann er zuerst die Begleitung der linken Hand allein lernen.

§ 3.

Das Gedächtniss-Vermögen hat bekanntlich viele Fächer. Der Eine merkt sich leichter die Gestalt der Noten, und muss demnach das Gedächtniss des Auges benützen. Ein Anderer behält leichter die Nacheinanderfolge der Töne, indem er das Gedächtniss des Gehörs anwendet. Auch die Bewegungen der Finger können bei Manchen vorzüglich leicht sich in das Gedächtniss einprägen, und in diesem Fall wird das Gedächtniss durch das Betastungsgefühl in Anspruch genommen.

Ein Tonstück, einmal auswendig gelernt, muss täglich wiederhohlt werden, damit es nicht wieder verloren gehe.

So lerne man fortschreitend ein Stück nach dem andern, bis endlich das Gedächtniss so geschärft worden ist, dass man auch längere und schwerere Stücke sicher behält.

§ 4.

Es ist eine angenehme und ehrende Eigenschaft, wenn man viele Tonstücke auswendig gut vorzutragen weiss, und also nicht genöthigt ist, seine Musikalien stets mitzuschleppen. Wie oft trifft man zufällig irgendwo ein *Fortepiano* an, und wie unangenehm ist es dann, wenn man nach einigen stotternden Anfängen sich damit entschuldigen muss: "Man wisse nichts auswendig!"

Endlich können die gut auswendig einstudierten Tonstücke mit einer gewissen Freiheit und Leichtigkeit ausgeführt werden, die denselben einen neuen Reiz verleiht, und gleichsam schon einer freien *Improvisation* nahe kommt. Wir rathen jedem bessern Spieler, stets wenigstens ein Dutzend Stücke verschiedener Gattung auswendig in seiner Gewalt zu haben.

14tes Kapitel.

Über das *A-vista*-Spielen.

(*Vom Blatte lesen.*)

§ 1.

Es gehört nicht nur zu den ehrenvollsten, sondern auch nothwendigen Eigenschaften eines guten Spielers, dass er jedes, nicht übertrieben schwieriges Tonstück gleich zum erstenmale so richtig, ununterbrochen, und auch möglichst nach dem vorgeschriebenen *Tempo* vorzutragen im Stande sei, dass die Zuhörer den Sinn und *Charakter* dieses Stückes völlig aufzufassen vermögen.

Zu diesem Talent des *A-vista*-Spielens gehören mehrere, theils angeborne, theils zu erlernende Eigenschaften.

§ 2.

Zu den Erstern gehört: Ein scharfes, schnell übersehendes Auge, ein gefasstes, keinen Zerstreuungen unterworfenes Gemüth, und ein Grad des Tonsinns, welcher schon, während man eine Stelle spielt, die nächstkommende beiläufig errathen lässt.

Zu den Zweiten gehört: Eine grosse Geläufigkeit und Herrschaft über die Tasten durch häufiges Üben der *Scalen* in **allen** 24 Tonarten, und der gewöhnlichen, überall vorkommenden Passagen und Figuren. Ferner ein häufiges Üben im *A-vista*-Spielen selber, indem man täglich durch wenigstens eine Stunde immer neue Stücke liest, dabei mit den Leichteren anfangt, und bei diesem Durchspielen den festen Vorsatz hat, **nirgends stecken zu bleiben**, und sich durch kleinere Fehler nicht unterbrechen zu lassen, sondern immer rasch bis ans Ende fortzuspielen. Und so fährt man mit immer schwereren Stücken fort, bis man nach und nach selbst vor Zuhörern es wagen kann, ohne Störung auch die bedeutendsten Werke *à prima vista* vorzutragen.

§ 3.

Denn wie oft kommt der Spieler in den Fall, z.B: ein Lied *à vista* zu *accompagniren*, dessen Begleitung auch wohl recht schwierig sein kann; — oder mit Begleitung anderer Instrumente ein unbekanntes Tonstück zu versuchen; — und wie übel kleidet es, wenn er dabei weder richtig zu greifen, noch die Taktfestigkeit zu beobachten im Stande ist und alle Augenblicke stolpert.

§ 4.

Eine gründliche Kentniss der Harmonielehre, die man auch schon praktisch durch die Finger auszuüben vermag, trägt sehr zum *A-vista*-Spielen bei; wogegen aber eine bloss oberflächliche, nur erst im Kopfe wohnende Kenntniss derselben nur noch mehr irre macht, wenn man sie dazu anwenden wollte.

§ 5.

Es gibt Viele, die sich so sehr auf das *A-vista*-Spielen verlegen, dass sie darüber das schöne, genaue und studierte Spiel gänzlich versäumen. Das ist ein grosser Fehler; denn ein solcher Notenverschlinger entbehrt das schönste Vergnügen, das die Kunst gewährt: **Die Vollkommenheit der Ausführung**.

Das *A-vista*-Spielen ist nur eine **Pflicht** des Spielers, ohne sein **Ziel** sein zu dürfen. Der Zuhörer ergötzt sich doch weit mehr an einem vollkommen ausgeführten, wenn auch vielleicht ein Jahr lang einstudierten Stücke, als an dem Schwierigsten, das man *a-vista*, allenfalls recht brav, aber natürlicherweise doch immer in vieler Hinsicht mangelhaft vorträgt.

15tes Kapitel.

Über die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer und deren Werke.

§ 1.

Der Gegenstand dieses Abschnitts kann wohl nicht besser dargestellt werden, als durch eine kurze Geschichte der Entwicklung des *Fortepianospiels*.

§ 3.

Nachdem schon im Anfange des 18ten Jahrhunderts durch *Sebast: Bach*, *Domenico Scarlatti*, *u. a. m.* auf den damals üblichen *Flügeln* und *Clavichorden*, sowohl das gebundene Spiel, wie die Ausführung bedeutender Schwierigkeiten auf eine hohe Stufe gediehen war, (wobei vorzüglich *Scarlatti* als der Gründer des brillanten Bravourspiels anzusehen ist,) gewannen die, damals eben erfundenen *Fortepiano* (um 1770) an *Mozart* und *Clementi* zwei grosse ausübende Meister und Fortbildner.

Clementi, der sich ausschliessend dem *Clavierspiel* und der *Composition* auf diesem Instrumente widmete, kann vorzugsweise als der Gründer einer regelmässigen Schule angesehen werden, indem er das brillante Bravourspiel mit der Ruhe der Hand, *Solidität* des Anschlags, richtigem Fingersatz, Deutlichkeit und Anmuth des Vortrags zu vereinigen wusste, und zu seiner Zeit für den grössten *Clavierspieler* galt. Die grössten Meister späterer Zeit waren auf diesem *Instrumente* seine Schüler, und bildeten, nach ihrer *Individualität*, verschiedene Manieren und Schulen des *Fortepianospiels*.

Die damaligen *englischen Fortepiano*, welche einen vollen, lange singenden Ton, aber dabei einen tiefen Fall der Tasten, schweres *Tractament*, so wie eine Undeutlichkeit der einzelnen Töne beim schnellen Spielen, als eigenthümliche Eigenschaften besassen, veranlassten *Dussek*, *Cramer*, und einige Andere, zu diesem sanften, ruhigen, mehr auf Gesang berechneten Spiel, für

welches auch vorzugsweise ihre *Compositionen* berechnet sind, und welches man als Gegensatz der neueren klaren und brillant-pikanten Manier ansehen kann.

§ 3.

Mozarts Manier, welche sich mehr dieser letztern näherte, und vorzüglich durch *Hummel* so trefflich vervollkommt wurde, eignete sich mehr für die deutschen *Fortepiano*, welche leichten und seichten Anschlag mit grosser Deutlichkeit vereinten, und sich demnach mehr für die allgemeine Verbreitung, so wie für den Gebrauch der Jugend eigneten.

Inzwischen erschien (um 1790) *Beethoven*, und entlockte dem *Fortepiano* durch ganz neue kühne Passagen, durch den Gebrauch des *Pedals*, durch ein ausserordentlich *charakteristisches* Spiel, welches sich besonders im strengen *Legato* der *Accorde* auszeichnete, und daher eine neue Art von Gesang bildete, — viele bis dahin nicht geahneten Effekte. Sein Spiel besass nicht jene reine und brillante Eleganz mancher andern *Claviristen*, war aber dagegen geistreich, grossartig, und besonders im *Adagio* höchst gefühlvoll und romantisch. Sein Vortrag war, so wie seine *Compositionen*, ein Tongemälde höherer Art, nur für die Gesammtwirkung berechnet.

§ 4.

Die Vervollkommnung der *Fortepiano*, in welcher sich vorzüglich die Wiener-Instrumentmacher auszeichneten, gab bald den jüngern, mittlerweile sich bildenden Talenten Veranlassung, noch eine andere Behandlungsart des *Fortepiano* theils zu entdecken, theils weiter auszubilden: nämlich die **brillante Manier**, welche sich, (um 1814) durch ein sehr markirtes *Staccato*-Spiel, durch eine vollendete Reinheit in Ausführung der grössten Schwierigkeiten, und durch äusserst ansprechende Eleganz und Zweckmässigkeit der Verzierungen auszeichnete, und bald durch die Kunst eines *Hummel*, *Meyerbeer*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*, u:a: als die beliebteste und dankbarste anerkannt wurde.

§ 5.

Diese Manier hat sich bis jetzt noch eine ruhigere Delikatesse, grössere Mannigfaltigkeit des Tons und Vortrags, mehr gebundenen Gesang, und eine noch mehr vervollkommnete Mechanik angeeignet, und dürfte gegenwärtig als die Vorherrschende angesehen werden.

§ 6.

Wir können demnach folgende 6 Arten als eben so viele Hauptschulen annehmen:

A.) *Clementi's* **Manier**, welche sich durch die regelmässige Handhaltung, festen Anschlag und Ton, deutlichen geläufigen Vortrag, und richtige Deklamation auszeichnet, und zum Theil auf grosse Geschwindigkeit und Fertigkeit der Finger berechnet ist.

B.) *Cramer's* und *Dussek's* **Manier**: Schönes *Cantabile*; Vermeidung aller grellen Effekte; eine überraschende Gleichheit in den Läufen und Passagen, als Ersatz für die Geläufigkeit, die bei ihren Werken minder in Anspruch genommen wird, und ein schönes *Legato*, nebst Benützung der *Pedale*.

C.) *Mozart's* **Schule**: Ein klares, schon bedeutend brillantes Spiel, mehr auf das *Staccato* als auf das *Legato* berechnet; geistreicher und lebhafter Vortrag. Das *Pedal* selten benützt und niemals nothwendig.

D.) *Beethoven's* **Manier**: Charakteristische und leidenschaftliche Kraft, abwechselnd mit allen Reizen des gebundenen *Cantabile* ist hier vorherrschend.
Die Mittel des Ausdrucks werden hier oft bis zum Extremen gesteigert, besonders in Rücksicht humoristischer Laune. Die pikante, brillant hervorstehende Manier ist da nur selten anwendbar. Desto öfter sind da aber die Totaleffekte, theils durch ein vollstimmiges *Legato*, theils durch geschickte Anwendung des *Fortepedals*, u.s.w. anzuwenden.
Grosse Geläufigkeit ohne brillante Prätension. Im *Adagio* schwärmerischer Ausdruck und gefühlvoller Gesang.
Die *Compositionen* des *F. Ries* erfordern grösstentheils gleichen Ausdruck.

E.) **Die neuere**, durch *Hummel*, *Meyerbeer*, *Kalkbrenner* und *Moscheles* gegründete *brillante* Schule. Ihre Eigenthümlichkeiten sind: vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten; die grösstmöglichste Geläufigkeit, Zartheit und Grazie in den mannigfachen Verzierungen; die vollendetste, für jedes *Locale* berechnete Deutlichkeit; und eine richtige, für Jedermann verständliche Deklamation, verbunden mit elegantem und feinem Geschmack.

F.) Aus allen diesen Schulen beginnt sich gegenwärtig eine neue Manier zu entwickeln, welche man eine Mischung und Vervollkommnung aller Vorhergehenden nennen kann. Sie wird vorzüglich durch *Thalberg*, *Liszt*, *Chopin*, und andere jüngere Künstler repräsentirt, und zeichnet sich durch Erfindung neuer Passagen und Schwierigkeiten, (folglich neuer Wirkungen,) ferner

durch eine äusserst gesteigerte Benützung aller mechanischen Hilfsmittel, welche die nun so vervollkommneten *Fortepiano* darbiethen, ungemein aus, und wird, (so wie jede der frühern Arten zu ihrer Zeit,) der Kunst des *Fortepianospiels* ebenfalls wieder einen neuen Schwung geben.

§ 7.

Aus dieser kurzen Darstellung wird der denkende Spieler leicht ersehen, dass jeder Tonsetzer in der Manier vorgetragen werden muss, in welcher er schrieb, und das man demnach sehr fehlen würde, wenn man die Werke aller eben genannten Meister auf eine und dieselbe Art vortragen wollte. Der Spieler, welcher zur Vollkommenheit gelangen will, muss den *Compositionen* eines jeden Tonsetzers, welcher eine Schule gründete, eine bedeutende Zeit besonders widmen, bis er nicht nur seinen Geist ergründet hat, sondern denselben auch getreu in der mechanischen Ausführung darzustellen weiss.

So, z: B: wäre die ruhig = sanfte und gemüthliche Eleganz, mit welcher eine *Dussek'sche Composition* vorgetragen werden soll, zur Ausführung eines *Beethovenschen* Werks, oder einer brillanten *Composition* der neueren Zeit bei weitem nicht hinreichend, — so wie in der Malerei zwischen *Miniatur*, = *Pastell*, = *Fresko*, = und *Oel = Gemälden* ein grosser Unterschied ist.

Dass ein genievoller, vollendeter Spieler in jede fremde *Composition* auch seinen eigenen Geist, seine eigene Eigenthümlichkeit legen darf, versteht sich von selber, vorausgesetzt, dass hiedurch der ursprüngliche *Charakter* des Tonstücks nicht entstellt wird.

16<u>tes</u> Kapitel.

Vom Transponieren.

§ 1.

Unter dem Transponieren versteht man die Kunst, ein Tonstück in einer andern Tonart, (selbst auch nöthigenfalls *à vista*,) spielen zu können, als in welcher es componirt ist.

Sehr oft kommt der *Clavierspieler* in die Lage, ein Gesangstück *accompagniren* zu müssen welches dem Sänger zu hoch oder zu tief für dessen Stimmumfang gesetzt worden ist, und da wird dem armen *Clavieristen* ganz unbefangen zugemuthet, dasselbe um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer zu begleiten. Also z. B: in *H*, oder in *Cis*, wenn das Tonstück in *C* gesetzt ist.

§ 2.

Dass die Erlangung dieser Fertigkeit eben so schwer als nothwendig ist, wird man einsehen, und es kann auch nur der sehr geübte Spieler und Notenleser darauf Anspruch machen.

Aber auf jeden Fall ist es nöthig, sich darauf eigends einzuüben, indem man täglich durch einige Zeit, anfangs jedoch sehr leichte Stückchen, auf diese Art in mehrere Tonarten transponiert.

§ 3.

Wenn die Transposition nur um einen halben Ton höher geschieht, so ist sie meistens ziemlich leicht; denn wenn man z. B: aus *C* in *Cis* transponirt, so braucht man sich nur 7 vorgezeichnete ♯ einzubilden, und jedes im Stück vorkommende ♭ als ein ♮, so wie jedes ♯ als ein × anzusehen.

§ 4.

Wenn aber die Transposition um mehrere Töne aufwärts oder abwärts geschehen soll, (z: B: aus *D* in *Fis*, oder aus *Es* in *A*,) so wird die Sache schon bedeutend schwerer, und der Spieler hat dabei folgendes zu beobachten:

1.) Seine Finger müssen, (besonders durch fleissiges Üben der *Scalen*) so sehr mit allen Tonarten vertraut sein, dass auch die Seltenste und Schwierigste ihnen nicht fremder erscheint, als die leichteste.

2.) Der Spieler muss bereits ein fertiger *A vista* = Leser sein, und folglich wenigstens auf einige Takte voraus das Nachkommende überblicken, und dessen Effekt sich bereits in Gedanken vorstellen können.

3.) Er muss vorzüglich auf die oberste, die Melodie führende Stimme, und auf die untersten Bassnoten Acht geben, weil sodann die Mittelstimen leichter errathen oder gefunden werden können.

4.) Besonders ist darauf zu sehen, in welchen Intervallen der Gesang und der unterste Bass fortschreitet. Sobald der Spieler weiss, dass z: B: der Gesang um eine *Quart* oder *Sext* aufwärts oder abwärts steigt, so ist die Transposition desselben leicht und unfehlbar.

Man nehme z. B. folgende Stelle:



Wenn man diesen Satz z.B: nach *D dur* transponieren sollte, so verfährt man folgendermassen:

1ter Takt. Der erste *Accord* ist der vollkommene in beiden Händen, also zwischen 4 *D* liegend. Die rechte Hand steigt im 2ten *Accord* um eine grosse *Terz*, folglich auf das *Fis*. Die linke Hand nimmt denselben frühern *Accord* um eine *Octave* höher.

2ter Takt. Die rechte Hand steigt in demselben *Accord* um eine kleine *Terz*, folglich auf das *A*. Die Linke steigt wieder um eine *Octave* höher auf die 2 zum vorigen *Accord* gehörigen Töne *Fis D*. Hierauf folgt der leichte *diatonische* Lauf von *D* zu *D*.

3ter Takt. Während diesem Laufe hat der Spieler schon zu bedenken, dass die nächste obere Note um eine grosse *Terz* abwärts steigt, nämlich auf das *B*. Die Linke unterste Stimme steigt um 5 Stufen herab, nämlich von *D* auf das *G*. Der ganze *Accord (in G mol)* ist sodann leicht zu errathen. Jm nächsten *Accord* geht die oberste Stimme um eine ganze Stufe abwärts, (also auf *As*) und die Linke nimmt mit dem kleinen Finger *B*, und auf demselben den *B dur Accord*. Dieses *B* ist leichter zu finden, wenn der Spieler bedenkt, dass es um eine ganze Stufe höher liegen muss, als das *As* im Original. Denn wo es schwer scheint, nach der Entfernung der Jntervallen weiter zu suchen, muss man von der geschriebenen Grundtonart transponieren. Die 3 übrigen Noten in der rechten Hand sind dieselben wie im Bass.

4ter Takt. Die rechte Hand geht um einen halben Ton in der Oberstimme abwärts, und der Daumen bleibt auf der vorigen Taste liegen. Die nächstfolgende erste Sechzehntel bleibt die vorige Taste, (also *G*) worauf wieder ein Theil der *Scala* in *D dur* nachfolgt, wobei der *Octavensprung* von *E* zu *E* leicht zu finden ist. Die linke Hand steigt um eine *Quart* aufwärts, auf den *Es-dur-Accord*. Die nachfolgenden Auflösungen zeigen deutlich, dass man wieder in die Grund-Tonart, (also nach *D dur*) zurückkehrt; die unterste Note ist die 7te grosse Stufe der Tonleiter, also *Cis*.

5ter Takt. Die ersten Noten gehören dem *D-dur-Accord*; die 2 letzten Vierteln gehen *diatonisch* auf die *Octave Cis* hinab. Jn der linken Hand geht der 2te *Accord* um eine grosse *Terz* aufwärts; das ♯ erhöht die neue *Terz* desselben, so dass dieser *Accord* zu *Fis-dur* gehört.

6ter Takt. Der 2te Finger der rechten Hand schlägt den Grundton, (also *D*) an, welches im nächsten *Accord* bleibt, in welchem der kleine Finger wieder eine *Sext* aufwärts greift. Jm nachfolgenden *Accorde* bleiben die 2 untern Noten, und oben geht die Stimme eine *Quint* abwärts, welche im letzten *Accord* nur um einen halben Ton erhöht wird.

NB. Der Spieler hat auf diejenigen Noten wohl zu achten, welche sich wiederhohlen, weil sie am Bessten zum Leitfaden für das Übrige dienen.

Jn der linken Hand geht die *Octave* mit beigefügter *Terz* um einen halben Ton höher (auf *G*), welches sich nach der Pause tiefer wiederhohlt, und zuletzt durch das ♯ um einen halben Ton erhöht wird.

7ter Takt. Der erste *Accord* löst sich in Nebenstufen auf, indem die oberste Stimme um eine halbe Stufe aufwärts geht. Jm 2ten *Accord* bleibt die obere Taste, und die untern bilden den enharmonischen *Accord*, der jedem Spieler aus Erfahrung wohl im Gehör und in den Fingern liegt. Der 3te und 4te *Accord* ist der wohlbekannte *Septimenaccord* in 2 verschiedenen Lagen. Jn der linken Hand bleibt die unterste Note stets das *A*. Der 2te und 3te *Accord* ist genau wie in der rechten Hand, und ein solcher Fall für den Spieler eine grosse Erleichterung, weil er da nur eine Zeile genau anzusehen braucht.

§ 5.

Dieses ist die Art, wie man beim *Transponieren*-Lernen das Auge und die Gedanken beschäftigen und angewöhnen muss. Zur Übung muss der Schüler das vorstehende Beispiel in allen 12 *Dur*-Tonarten auf diese Weise transponieren, und zwar so oft, bis er es in jeder beliebigen Tonart mit gleicher Gewandtheit vortragen kann. Hierauf wähle er täglich einen kurzen (anfangs leichten) Satz, den er in mehrere Tonarten transponieren muss. Jn einigen Monathen wird es ihm nicht an der nöthigen Übung fehlen, selbst vor Zuhörern, und *à vista*, leichtere Stücke ohne Stottern zu übersetzen.

§ 6.

Wer den Generalbass und die übrigen Schlüsseln vollkommen inne hat, findet darin allerdings ein weiteres Hilfsmittel zum transponieren, jedoch nicht in dem Maasse, als man vielleicht glaubt. Denn im raschen *Tempo* hat man nicht Zeit, an diese theoretischen Mittel zu denken, und jene oben angezeigte Art bleibt für jeden *Pianisten* stets die sicherste und schnellste, weil sie zugleich auf eine grosse praktische Übung der Finger gegründet ist.

17tes Kapitel.

Über das Partitur-Spielen, und die andern Musik-Schlüssel.

§ 1.

Eine der grössten Vorzüge des *Fortepiano* vor allen andern Instrumenten ist die Vollständigkeit und der Harmonie-Reichthum, den der Spieler darauf hervorbringen, ja mit welchem er selbst grosse Orchestersätze ausführen kann. Bekanntlich findet man fast jede gute Oper, Sinfonie *etc:* für das *Fortepiano* allein arrangiert.

Aber nichts destoweniger ist es eine schöne und ehrenvolle Eigenschaft eines *Pianisten*, wenn er im Stande ist, selbst die für Orchester geschriebenen vollstimmigen Partituren sogleich ohne vorläufiges Arrangement, vom Blatte wegspielen zu können.

§ 2.

Hiezu ist vor Allem andern eine genaue Kenntniss derjenigen Schlüsseln nothwendig, welche noch, nebst dem gewöhnlichen *Violin*-und *Bass*-Schlüssel, in der Musik Statt finden.
Diese Schlüsseln werden durch folgendes Zeichen ausgedrückt:

Discant-oder *Sopran*-Schlüssel.

Alt-Schlüssel.

Tenor-Schlüssel.

Man sieht, dass der *Sopran*-Schlüssel auf der ersten, der *Alt*-Schlüssel auf der dritten, und der *Tenor*-Schlüssel auf der vierten Linie geschrieben wird.
Die Note, welche in jedem dieser 3 Schlüsseln, auf dieser ebengenannten Linie vorkommt, ist das *Violin-C*:

Im *Sopran*-Schlüssel werden die Noten um eine *Terz* höher geschrieben als im *Violin*.
Der Spieler muss sie demnach um eine *Terz* tiefer spielen, z. B:



Dieser Schlüssel wird im Gesang für die hohe Weiber-Stimme angewendet.
Im *Alt*-Schlüssel schreibt man die Noten um 7 Töne höher als im *Violin*-Schlüssel.
Der Spieler muss sich demnach jede Note um einen Ton höher denken als im *Violin*, und dieselbe sodann um eine *Octave* tiefer spielen. Z. B:



Dieser Schlüssel gehört für die tiefere Weiberstimme.
Der *Tenor*-Schlüssel wird um 9 Töne höher geschrieben und um eben so viel tiefer gespielt, als der *Violin*; folglich um eine *Terz* tiefer als der *Alt*. Der Spieler muss sich demnach jede Note um einen Ton tiefer denken als im *Violin*, und sodann dieselbe um eine *Octave* tiefer spielen. Z. B:



Dieser Schlüssel gehört für die höhere Männerstimme.
Die tiefe Männerstimme wird im Bassschlüssel geschrieben.
In folgender Tabelle sieht man die Noten aller Schlüsseln über einander stehen, so wie sie auf einer und derselben Taste angeschlagen werden.



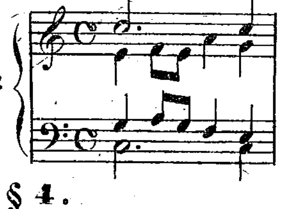
Man sieht, dass jeder von diesen 3 Schlüsseln nur einen Umfang von 2 *Octaven* hat.
Selten kommen da höhere oder tiefere Noten vor.

§ 3.

Folgender 4-stimmige Satz ist zur Übung oft durchzuspielen. Er dient schon als ein kleines Beispiel des Partitur-Lesens, da jede Stimme auf einer besonderen Zeile steht. Man kann ihn bequem mit 2 Händen vortragen, indem man die 2 obern Zeilen mit der Rechten, und die 2 untern mit der Linken spielt.





Der erste Takt wird folgendermassen gespielt:  und so fort alles Übrige.

§ 4.

Um im Spielen solcher Sätze Gewandheit zu erlangen, muss der Schüler fleissig das in Partitur gesetzte Gesang-*Quartett* aus vielen Messen und andern Kirchen-Stücken auf die hier angezeigte Art durchspielen.

§ 5.

Zu einem vollstimmigen Orchestersatze gehören folgende Instrumente:

1tens *2 Violinen*, (im *Violinschlüssel*.)
2tens Eine *Viola* oder *Bratsche*, (im *Altschlüssel*.)
3tens *Violoncell* und *Contrabass*, (wovon das *Violoncell* bisweilen im *Tenorschlüssel* geschrieben wird.)
4tens *2 Flöten*, (*Violinschlüssel*.)
5tens *2 Oboen*, (*Violinschlüssel*.)
6tens *2 Clarinetten*, (auch *Violinschlüssel*, aber auf eine 3-fache, besondere, weiter unten erklärte Art zu spielen.)
7tens *2 Fagotte*, (*Bassschlüssel*, bisweilen *Tenorschlüssel*.)
8tens *2 Hörner*, (*Corni*) (auch *Violinschlüssel*) auf sehr mannigfache Art zu spielen.
9tens *2 Trompeten* (*Clarini*) (auch *Violinschlüssel*) jedoch wie *Corni*.
10tens *2 Pauken*, (*Timpani*), (*Bassschlüssel*.)
11tens *3 Posaunen*, (*Tromboni*) wovon die Obere im *Alt*, die Mittlere im *Tenor*, und die Untere im *Bass*.

§ 6.

Wenn bei den *Clarinetten* angemerkt ist: *Clarinetti in B*, so werden dieselben um einen ganzen Ton tiefer gespielt. Z. B:



Wenn es aber heisst: *Clarinetti in A*, so spielt man alles um eine kleine *Terz* tiefer, z. B:



Und in diesem Verhältniss in allen übrigen Tonarten.

Wenn aber *Clarinetti* in C vorkommen, so spielt man, wie es steht, ohne etwas transponieren zu müssen.

§ 7

Die *Hörner*, (*Corni*) werden immer in *C* geschrieben, aber gleich Anfangs findet man angemerkt, in welcher Tonart man sie zu spielen habe, z. B: *Corni* in *D*, wo Alles in *D dur*, *Corni* in *F*, wo Alles in *F dur* transponiert und gespielt wird.

Die Hornstimmen werden stets in einer tieferen Lage, ungefähr in dem Umfang vom bis ausgeführt, z. B:



Hier noch Beispiele für verschiedene *Clarinetten* und *Hörner:*

Clarinetti in *B*.

Corni in *Es*.

Ausführung auf dem *Fortepiano*.

Clarinetti in *A*.

Corni in *D*.

Ausführung auf dem *Fortepiano*.

§ 7.

Die *Trompeten* (*Clarini* oder *Trombe*) haben genau dieselbe Eigenschaft wie die *Hörner*, nur dass sie um eine *Octave* höher klingen.

§ 8.

Die Pauken enthalten nur 2 Töne, nämlich den Grundton und dessen *Quart* abwärts, oder *Quint* aufwärts. Man schreibt sie auch meistens in *C*, und bemerkt dabei die eigentliche Tonart des Stückes. Sie werden im Bass gespielt.

D. & C. N? 6600. C.



Und so in jeder Tonart, welche der Tonsetzer gleich Anfangs anzeigt.

§ 9.

Die *Contrabässe* werden stets um eine *Octave* tiefer gespielt, als sie geschrieben sind. Eben so der bisweilen vorkommende *Contrafagott*.)

§ 10.

Die Streichinstrumente, (nämlich die 2 *Violinen*, *Viola*, *Violoncello* und *Contrabass*,) haben oft folgende Stellen, welche man auf dem *Fortepiano* nur durch *Arpeggiren*, oder *Tremolando* wiedergeben kann:

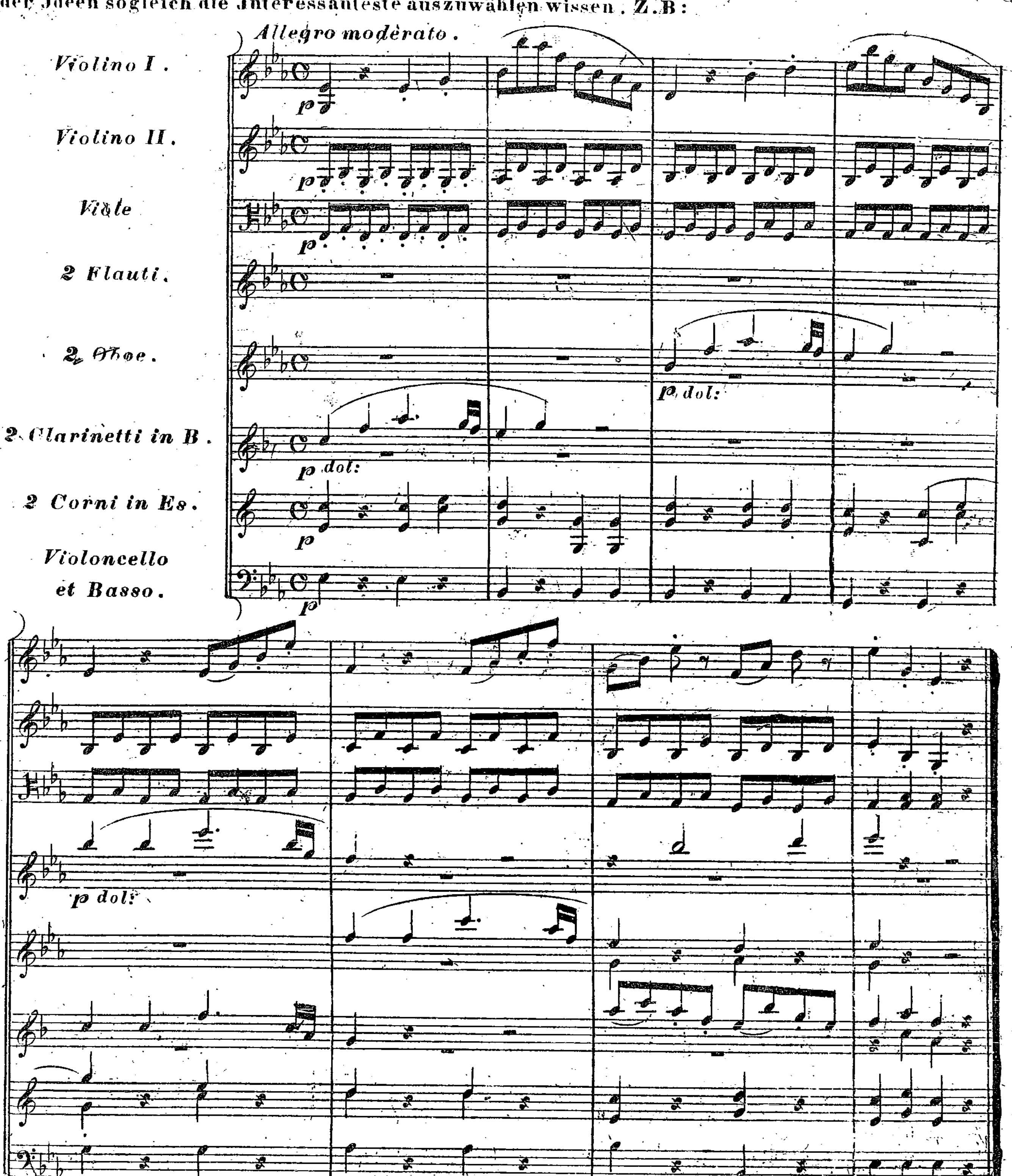


Dieser Satz kann auf dem *Fortepiano* folgendermassen ausgeführt werden.



§ 11.

Oft geschieht es, dass der Gesang zwischen die Streich- und Blas-Instrumente vertheilt ist. In diesem Falle muss der Spieler denselben möglichst zusammenziehen, und bei einer Überhäufung der Jdeen sogleich die Interessanteste auszuwählen wissen. Z. B:



Hier ist der Hauptgesang zwischen die 1te *Clarinette*, *Oboe* und *Flöte* vertheilt. Der Spieler muss denselben daher in der rechten Hand zusammenziehen, während die linke Hand eine einfache, jedoch der Partitur möglichst ähnliche Begleitung ausführt. Der Gang des *Contrabasses* darf nicht verändert werden. Daher wäre dieses Beispiel ungefähr folgendermassen auszuführen:



Würde man dagegen in diesem Beispiele bloss die erste *Violin* spielen wollen, so wäre der Gesang unvollständig. Die Grundnoten des Basses werden, wie man hier sieht, genau beibehalten, und **wo es möglich ist**, wie hier in den letzten 4 Takten, um eine *Octave* tiefer gegriffen.

§ 12.

Es gehört allerdings eine lange Übung dazu, um dem Auge diese schnelle Übersicht anzugewöhnen. Der Schüler muss auch hier zuerst mit dem Leichtern anfangen, indem er häufig die Partituren von *Quartetten*, *Quintetten*, u.s.w. aufmerksam durchspielt, hierauf zu etwas stärker instrumentirten Werken, (*Arien*, *Messen*, *etc:*) übergeht, bis er endlich auch die vollstimmigsten Orchesterwerke aufzufassen vermag.

§ 13.

Wo die Harmonie so ausgedehnt ist, dass man sie nicht spannen könnte, da zieht man sie zusamen, indem jede Hand doch nur eine *Octave* umfassen kann; oder man nimmt das *Forte pedal* zu Hilfe.



Wen bei Streichinstrumenten das Wort: *pizz: (pizziccato)* steht, so muss eine solche Stelle auf dem *Fortepiano* kurz gestossen werden, bis das Wort: *col'arco* eintritt.

§ 14.

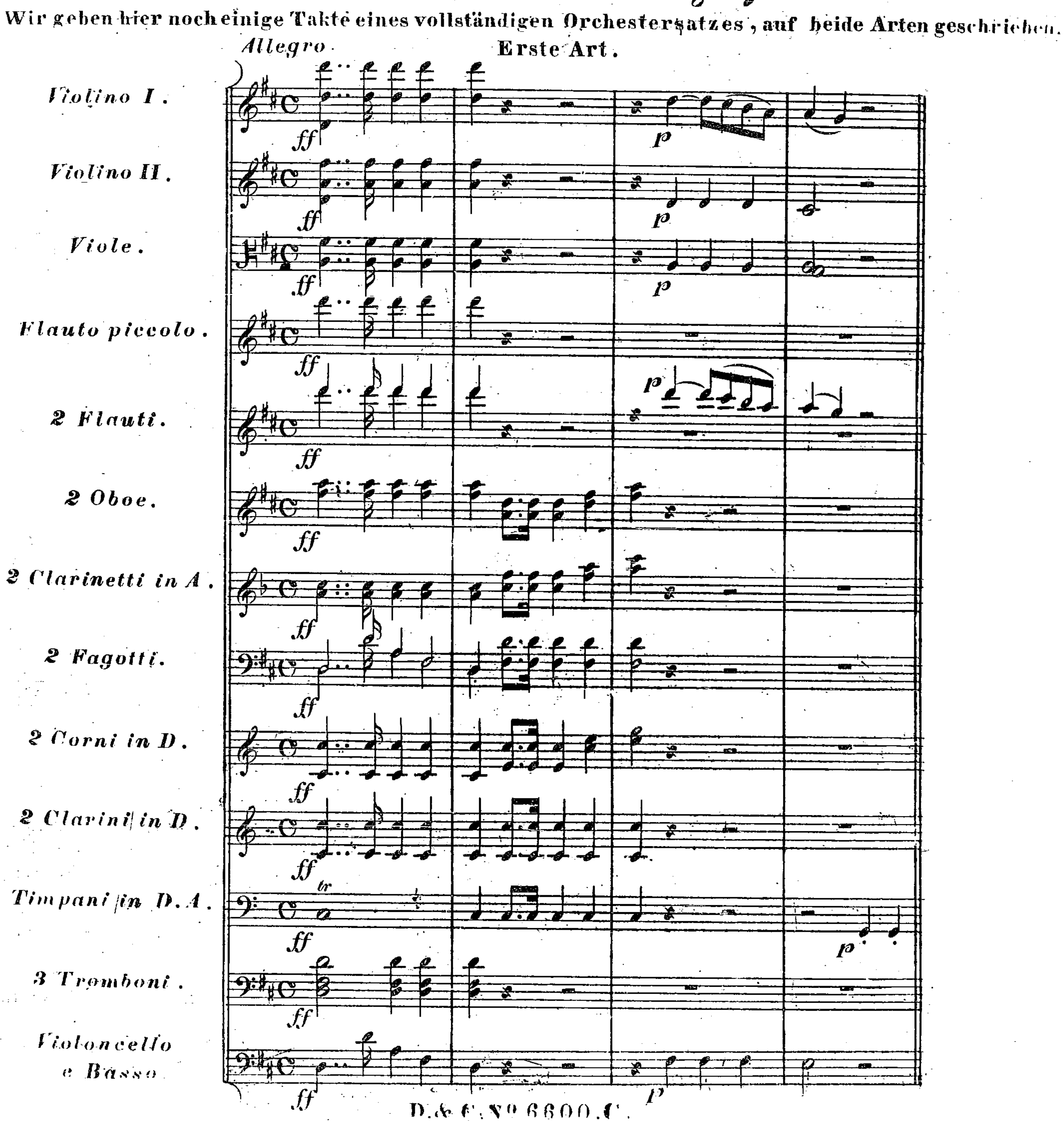
Die Art, wie bei grossen Partituren die Jnstrumente übereinander geschrieben werden, ist zweifach. nämlich:

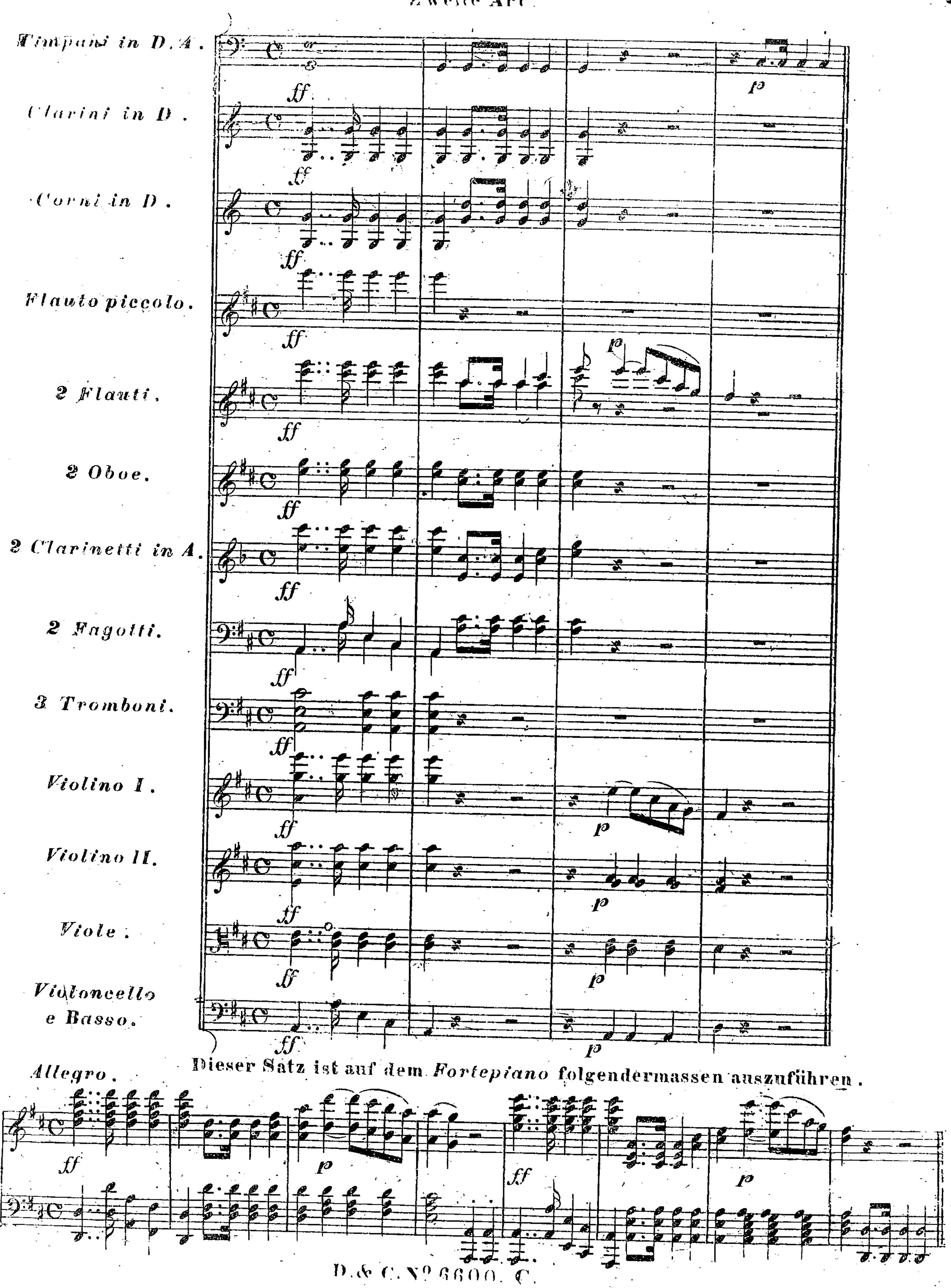
1^{tens} Auf den obern 3 Zeilen die *Violinen* und *Violen*, hierauf abwärts alle Blasinstrumente, und auf der tiefsten Zeile das *Violoncell* und der *Contrabass*.

2tens Das ganze Streich-*Quartett* auf den untersten Zeilen, und über denselben aufwärts die Blasinstrumente nach ihrer Wichtigkeit. Beide Arten muss der Spieler in seiner Übung haben.
Noch müssen wir bemerken, dass die *Violoncelle* und *Contrabässe* bisweilen auf 2 Zeilen, bisweilen aber nur auf einer einzelnen geschrieben werden.
Wenn zu den Blasinstrumenten noch *Flauto piccolo* beigefügt ist, so wird dieses um eine *Octave* höher gespielt, wenn es gerade einen so wichtigen Gesang hat, dass man es berücksichtigen muss.
Die Posaunen (*Tromboni*) werden, um Raum zu sparen, bisweilen alle 3 auf eine Zeile, und zwar im Bassschlüssel gesetzt.
Wenn die Pauken einen Triller haben, so kann er durch ein *Tremolo* mit der untern *Octave* gegeben werden. Z. B:

Timpani: tr — Ausführung:

Wir geben hier noch einige Takte eines vollständigen Orchestersatzes, auf beide Arten geschrieben.




Timpani in D. A.
Clarini in D.
Corni in D.
Flauto piccolo.
2 Flauti.
2 Oboe.
2 Clarinetti in A.
2 Fagotti.
3 Tromboni.
Violino I.
Violino II.
Viole.
Violoncello e Basso.
Allegro.
Dieser Satz ist auf dem Fortepiano folgendermassen auszuführen.

§ 16.

So schwer es dem Unerfahrenen scheinen mag, eine so grosse Menge von Zeilen und Instrumenten auf Einmal zu übersehen, so ist es demungeachtet doch so gar arg eben nicht. Man gewöhnt sich zuletzt daran, wie an Alles in der Welt, und auch hier ist, wie überall, das besste Mittel: Die Übung!
Übung ist der grosse Zauberer, der das Unmöglichscheinende nicht nur ausführbar, sondern auch leicht macht.
Fleiss und Übung sind die Schöpfer und Urheber alles Grossen, Guten und Schönen auf der Erde. Genie und Talent ist nur der rohe Marmor: Fleiss und Übung aber ist der, von kundiger Hand geführte Meissel, welcher aus diesem Marmor erst die schöne Bildsäule erschaffet.

18tes Kapitel.

Über das Präludieren.

§ 1.

Unter *Präludieren* versteht man, dass jeder Spieler vor dem, von ihm vorzutragenden Tonstücke aus dem Stegreif ein kleines Vorspiel ausführe, welches nach Umständen mehr oder minder lang sein darf.

§ 2.

Ein solches Vorspiel (*Präludium*) hat den doppelten Zweck:
1tens Die Finger des Spielers ein wenig einzuüben, auf den Vortrag des nachfolgenden Tonstücks vorzubereiten, und auch allenfalls das Instrument und seine Eigenschaften ein wenig kennen zu lernen.
2tens Den Zuhörer aufmerksam zu machen und auch ihn auf die Tonart und den Anfang des Tonstückes vorzubereiten.

§ 3.

Aus dieser letzten Ursache muss das Vorspiel stets in der Tonart sein, in welcher das Tonstück componirt ist, oder wenigstens in derselben schliessen, wenn es auch willkührlich in einer andern anfangen sollte.

§ 4.

Selbst der Anfänger kann und muss bereits in den ersten Monathen dazu angehalten werden, vor jedem Tonstücke ein kleines Vorspiel auszuführen, und auch hier sind die *Scalenübungen* das Erste und vorzüglichste Hilfsmittel.

§ 5.

Diese *Scalenübungen* werden hiezu folgendermassen verwendet:
a.) Man spielt in der Tonart des nachfolgenden Tonstückes eine, oder mehrere der allda vorkommenden Passagen mit der rechten Hand allein, während die Linke den Grundton hält.
b.) Oder man spielt eine oder mehrere dieser Passagen zuerst auf dieselbe Weise mit der rechten Hand allein, und hierauf mit beiden Händen. Die Passagen können in beliebiger Ordnung nacheinander folgen.
c.) Oder man spielt alle, in der betreffenden Tonart vorkommenden Passagen vollständig genau so, wie dieselben in der grossen *Scalenübung* gelernt worden sind.
Da der Schüler diese Übungen ohnehin auswendig gelernt hat, so bedarf es hiezu keines weitern Einstudierens.

§ 6.

Aber es ist wohl zu merken, dass nach einem jeden solchen Vorspiele 2 Schluss-*Accorde* in jener Tonart nachfolgen müssen, in welcher das Tonstück beginnt, und wir lassen diese zwei Schluss-*Accorde* hier in allen 24 Tonarten nachfolgen:





§ 7.

Diese Schlussaccorde können aber auch, in der betreffenden Tonart, für sich allein, ohne alle vorhergehende Passage, als Vorspiel, und zwar als das allerkürzeste, dienen.

§ 8.

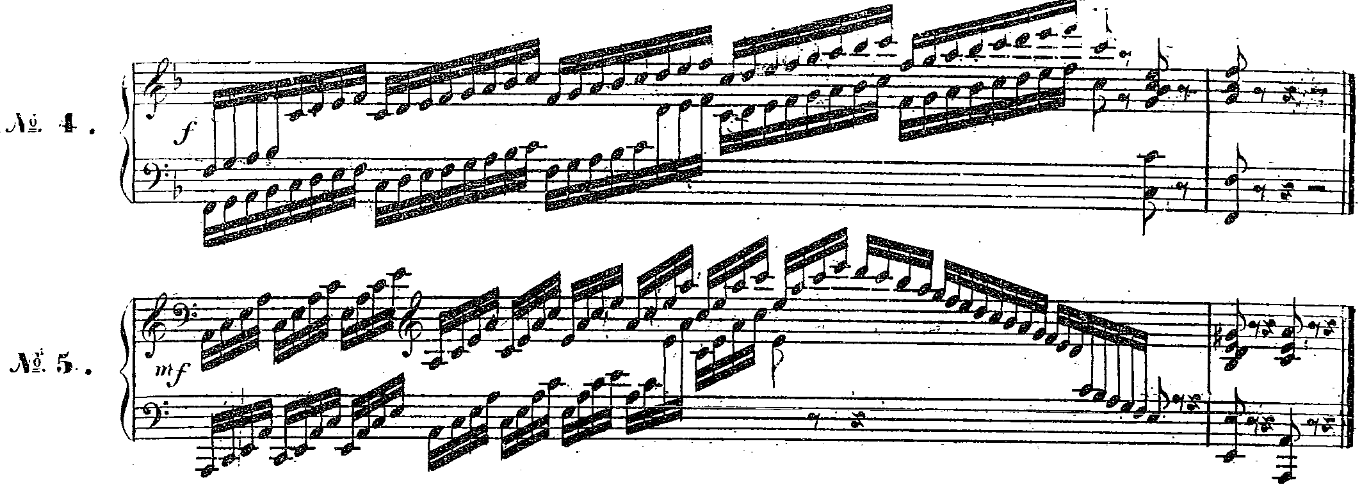
Wir geben hier einige Beispiele solcher, für den Anfänger berechneten Vorspiele, wovon jedes, das in einer *Dur*-Tonart geschrieben ist, leicht in mehrere *Dur*-Tonarten übersetzt werden kann, so wie jedes *Mol*-Beispiel auch in manchen andern *Mol*-Tonarten anwendbar ist.

Allegro.

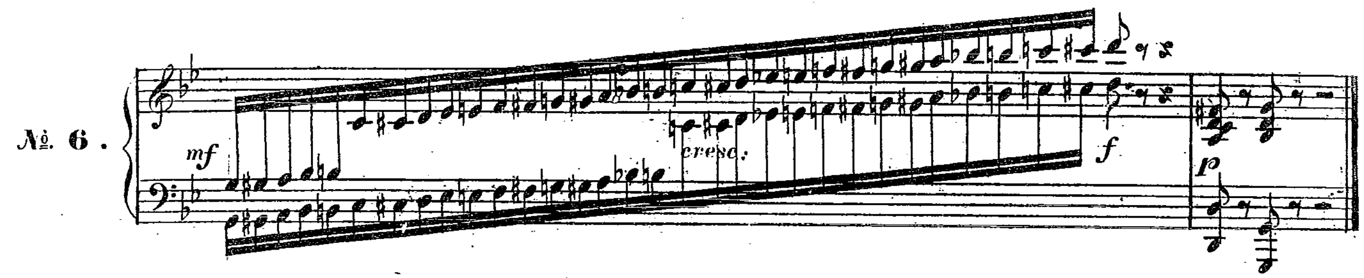
№ 1. *fp* — 8a .... loco — *p*

№ 2. *f* — 8a .... — 8a .... loco — *p*

№ 3. *f* — 8a .... loco



Die folgende *chromatische Scala* lässt sich in allen 24 Tonarten anwenden, z. B:



Man sieht, dass sich jeder Schüler, mit einigem Nachdenken, leicht eine Menge solcher einfachen Vorspiele schon aus den Scalenübungen selber bilden kann, und auf jeden Fall muss der Lehrer, ihn dazu aneifern und ihm beistehen.

§ 9.

Wenn der Schüler bereits eine bedeutende Fertigkeit erlangt hat, so kann er, anstatt diesen Scalenpassagen, andere interessantere auf dieselbe Weise benützen, wozu er im 2ten, vom Fingersatz handelnden Theile dieser Schule, in den praktischen Übungen hinreichenden Stoff findet. Z. B:



Alle diese Passagen können noch um eine *Octave* weiter fortgesetzt und verlängert werden, um die ganze Tastatur zu benützen.

§ 10.

Der feine Geschmack, die Schicklichkeit und der musikalische Anstand erfordern, dass alle solche kurzen Vorspiele ohne alle Anmassung, ohne besonderen Ausdruck, nur anmuthig und leicht vorgetragen werden, indem sodann der Ausdruck des nachfolgenden Tonstückes um so interressanter hervortritt. Die Passagen sind so schnell zu spielen, als die Fertigkeit des Spielers es erlaubt.

§ 11.

Wenn der Schüler im Spiel schon bedeutende Fortschritte gemacht hat, so kann er, nebst den bereits besprochenen Vorspielen, auch grössere und aus mehreren Accorden zusammengesetzte auswendig lernen, und gehörigen Orts anwenden.
Da der Verfasser dieses Lehrbuches über diesen Gegenstand ein besonderes Werk herausgegeben hat, (*Die Kunst des Präludierens, op. 300*), so erlaubt er sich darauf hinzudeuten, indem der Schüler allda zahlreiche Beispiele von allen Gattungen von Vorspielen vorfindet, welche er auswendig lernen muss, und nach deren Muster er auch, wenn er dazu Anlage hat, sich selber eigene Vorspiele zusammensetzen kann.

§ 12.

Wir geben daher hier nur noch einige *Präludien* zur Übung und zum Gebrauch für die bereits vorgerückten Schüler.




Allegro vivace
Nº 4.
p
leggierm:
cresc:
f
dim:
p
loco
Allegro vivo.
Nº 5.
p
cresc:
f
loco
Allegro con brio.
Nº 6.
ff


sostenuto
8a
loco
pp
dolciss:
Andante sostenuto.
No. 7.
pp legatissimo
calando
pp
No. 8.
pp leggierissim:
Allegro moderato.
8a
loco
Allegro molto moderato.
No. 9.
dol:
cresc:
dim:
calando e ritard:
legato
p
dim:
pp
Allegro vivo.
8a
loco
No. 10.
p leggier.



Solche, ruhig und sanft anfangenden Vorspiele sind immer schicklicher, als jene, welche kräftig und bestimmt anfangen; weil im letzteren Falle der Zuhörer leicht glauben könnte, das Tonstück selber fange schon an.

§ 13.

Beim öffentlichen Produzieren ist ein längeres Vorspiel auf keine Weise schicklich; einige sanfte *Accorde* reichen dahin, um die nachfolgende Tonart im Voraus festzusetzen. Z. B:



Vor *Concert*-Stücken, welche mit dem Orchester anfangen, wird gar nicht präludiert.

§ 14.

Da es unzählige Formen von Vorspielen gibt, so muss der Spieler sehr viele derselben im Gedächtniss und in der Übung haben, um auch hierin Mannigfaltigkeit hervorzubringen. Es sieht sehr schülerhaft aus, wenn man sich nur eine gewisse Form angewöhnt und dieselbe überall anbringt.

§ 15.

Dem Vortrage solcher Vorspiele darf man es nie anmerken, dass sie einstudiert worden sind. Sie müssen stets so ungezwungen und natürlich erscheinen, als ob sie dem Spieler eben erst einfielen; was auch bei geübten Spielern ohnehin wirklich der Fall ist. Daher ist jene anspruchlose Leichtigkeit des Vortrags nothwendig.

§ 16.

Noch ist zu bemerken, dass das Vorspiel, in Rücksicht auf den Charakter, zu dem nachfolgenden

D. & C. Nº 6600 C

Tonstücke insofern passen muss, dass z. B: vor einer lustigen und heiteren *Composition* auch ein ähnliches Vorspiel, und vor einer ernsten oder traurigen ebenfalls ein angemessenes *Präludium* vorzutragen sei. Wenigstens darf kein auffallender Widerspruch zwischen beiden Statt finden.

19tes Kapitel.

Vom Fantasieren (oder Jmprovisieren) *auf dem Fortepiano.*

§ 1.

Da der Verfasser dieser Schule über diesen Gegenstand bereits ein vollständiges Lehrbuch bekannt gemacht hat, (*Anleitung zum Fantasieren, op. 200*) und da der Umfang und Plan der gegenwärtigen *Clavierschule* eine erschöpfende Abhandlung hierüber unmöglich macht, so werden hier, mit Verweisung auf jene Anleitung, nur folgende allgemeinen Regeln und Grundsätze darüber aufgestellt.

§ 2.

Unter Fantasieren oder Jmprovisieren versteht man, dass der Spieler aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, und auch oft ohne Nachdenken Etwas spielt, das ihm, so zu sagen, eben unter die Finger kommt, und das dennoch bis zu einem gewissen Grade alle Eigenschaften eines geschriebenen Tonstücks besitzt, und wo folglich Melodien mit brillanten Sätzen auf eine geschmackvolle oder kunstreiche Art abwechseln.

§ 3.

Um sich diese höchst interessante und ehrenvolle Kunst anzueignen, muss der Spieler vor Allem folgende Eigenschaften besitzen:

1tens Eine grosse Fingerfertigkeit und Meisterschaft über die Tasten in allen Tonarten.
2tens Eine ausgedehnte musikalische Belesenheit und Kenntniss der Werke aller guten Tonsetzer.
3tens Ein gutes musikalisches Gedächtniss, und Gegenwart des Geistes.
4tens Eine gründliche praktische Kenntniss des Generalbasses.
5tens Eine natürliche Anlage zum musikalischen Jmprovisieren.

§ 4.

Es ist klar, dass selbst das entschiedenste natürliche Talent zu dieser Kunst nichts nützt, wenn man mit unbehülflichen und ungeübten Fingern zu kämpfen hat, und wenn man sich alle Augenblicke fürchten muss, in Tonarten zu gerathen, deren man nicht praktisch mächtig ist.
Daher wird ein wahrer *Virtuose* stets, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu fantasieren im Stande sein, selbst wenn ihm zu dieser Kunst ein bestimmtes Talent mangeln sollte.

§ 5.

So wie der Gelehrte in Büchern, so muss auch der Tonkünstler in den musikalischen Werken aller guten Tonsetzer eine grosse Belesenheit besitzen; denn die Masse der fremden Jdeen, Melodien und Passagen, welche dadurch sich in seinem Gedächtniss aufhäuft, erzeugt zuletzt auch Eigene; der Spieler gewöhnt sich an die regelmässigen Formen und an die geordnete Jdeenverbindung, welche auch beim Jmprovisieren Statt haben muss.

§ 6.

Es ist nicht nur erlaubt, sondern eine Zierde und ein Reiz des Fantasierens, wenn man zu schicklicher Zeit auch fremde Jdeen und Melodien einwebt, und auf irgend eine, in der Musik gebräuchliche Art, durchführt. Man muss da solche Melodien wählen, welche sich bereits einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen. Hiezu sind die Motive und Gesänge aus bekannten Opern, so wie auch Volksgesänge (besonders von der edleren Art,) und überhaupt alle ansprechenden und wohlklingenden *Themas* vorzugsweise anzuempfehlen. Der Spieler muss daher eine grosse Anzahl solcher Motive im Gedächtniss haben, um sie beliebig anzuwenden, und um nie wegen Mangel an Jdeen in Verlegenheit zu gerathen. Denn ein immerwährendes Herumfahren in Passagen und Läufen ist noch keine Fantasie.
Es gibt jetzt so viele Fantasien und Potpourris über Opernthemas, dass der Spieler hinreichende Muster und Stoffe findet, um sein Talent hiernach auszubilden und zu bereichern.

§ 7.

Es gibt Spieler, welche ohne Kenntniss des Generalbasses dennoch sehr richtige Harmonienfolgen und interessante Accorde im Fantasieren aufzufinden wissen, und denen nur selten auffallende Fehler in dieser Hinsicht entschlüpfen. Dieses ist stets der Beweis von einem bedeutenden musikalischen

Talente. Allein gerade bei solchen entschiedenen Anlagen ist das Studium der Harmonielehre um so mehr zu empfehlen, damit sich der Spieler über seine Leistungen Rechenschaft geben könne, damit er diejenige Zuversicht erlange, welche auch hier, so zu sagen, auf dem guten Bewusstsein beruht, und damit er auch von den harmonischen Hilfsmitteln sicheren Gebrauch machen lerne, ohne welche jede Musik in der Länge leer und nichtssagend erscheint. Aber diese Harmoniekenntniss muss durch langes Üben praktischer Beispiele aus dem Kopfe in die Finger übergegangen sein, wenn sie nützen soll; denn so lange der Spieler an den Generalbass denken muss, wird er nie gut fantasieren, sondern immer nur trockenes und steifes Zeug hervorbringen, weil die Freiheit der innern Gemüthsbewegung, welche zum Jmprovisieren so nöthig ist, hiedurch gelähmt wird.

§ 8.

Wir haben auch das natürliche Talent als unerlässliche Bedingung zum Fantasieren bezeichnet; und allerdings kann bei völligem Mangel desselben in dieser, zum Theil geistigen Kunst nichts geleistet werden. Aber zum Troste der Clavierspieler sprechen wir hier unsere Überzeugung aus, dass dieses Talent wohl nicht so selten ist, als man, bei der wirklichen Seltenheit guter Jmprovisatoren glauben sollte. Es wird aber leider nur zu selten erweckt und ausgebildet.
Hierzu kann, nebst dem eigenen Bestreben des Schülers, auch der Lehrer vieles beitragen, wenn er denselben auf folgende Weise anzuleiten trachtet:
Sobald der Schüler die mechanischen Schwierigkeiten des Spiels soweit überwunden hat, dass man ihn zu den geübten und fertigen Spielern rechnen kann, und dass er folglich schon eine grosse Anzahl guter *Compositionen* mit Gewandtheit vorzutragen weiss, muss ihn der Lehrer bisweilen auffordern irgend etwas zu improvisieren: seien es nun Accorde, oder Passagen, oder eine Melodie mit einfacher Begleitung. Anfangs wird dieses natürlicherweise sehr mangelhaft erscheinen. Allein während der Schüler spielt und sucht, kann der Lehrer ihn aufmuntern und erinnern, entweder einige leichte bekannte Passagen und Läufe, oder einige feste Accorde, oder eine kurze Melodie anzubringen, wobei jedoch alle Ausweichungen in andere Tonarten anfangs vermieden werden müssen. Harmonische Fehler werden nur dann gerügt, wenn sie gar zu auffallend sind.
Wenn diese Versuche, mehrmal in der Woche, durch eine längere Zeit fortgesetzt worden sind, so dass der Schüler ungezwungen und ohne Stottern Einiges Zusammenhängende hervorzubringen vermag, dann werden die Formen erweitert; er kann es versuchen, solche Ausweichungen, Accorde und Modulationen anzuwenden, welche ihm aus andern Werken erinnerlich sind, oder die er in irgend einem zweckmässigen Lehrbuche vorfindet, wobei immer Melodien mit Passagen abwechseln müssen, und nun kann ihn auch schon der Lehrer mit mehr Strenge auf jede harmonische Unrichtigkeit aufmerksam machen. Der Schüler kann dabei ohne Anstand jede melodische oder brillante Stelle, deren er sich aus andern *Compositionen* erinnert, in diesen seinen Versuchen mit einflechten. Allerdings gehört hiezu eine lange Zeit und unverdrossene Aufmerksamkeit. Sobald aber der Schüler darin hinreichend geübt ist, dann werden ihm nach und nach die Regeln entwickelt, nach welchen ein aufgegebenes oder selbstgewähltes *Thema* durchgeführt und zu den verschiedenen musikalischen Formen benützt wird, welche in der Fantasie anwendbar sind, und worüber die obenerwähnte *Anleitung zum Fantasieren* hinreichend Aufschluss gibt.

§ 9.

Alles dieses kostet jahrelanges Studium und grosse Mühe: aber man wird dafür auch durch eine Kunst belohnt, die um so ehrenvoller und auszeichnender ist, als man sie sehr selten antrifft. Man kann viele Zuhörer ergötzen und erfreuen, ohne dazu fremder, eingelernter Tonstücke zu bedürfen. Aber freilich muss man vermittelst vieljähriger einsamer Übung eine grosse Fertigkeit und Zuversicht im Jmprovisieren erlangt haben, ehe man es wagen darf, damit nach und nach ins Publikum zu treten.

20tes Kapitel.

Über die guten Eigenschaften, die Erhaltung und das Stimmen der *Fortepiano*.

§ 1.

Nach vieljährigen Versuchen und Verbesserungen im Bau der *Fortepiano* in den gebildetsten europäischen Ländern hat man endlich gefunden, dass ein gutes *Fortepiano* folgende Eigenschaften haben kann und folglich haben muss:

a.) Einen vollen, kräftigen und runden, (niemals scharfen oder schneidenden, aber auch nicht dumpfen Ton, welcher in allen *Octaven* eine verhältnissmässig gleiche Kraft hat.

b.) Die Kraft dieses Tones muss der Spieler durch die Behandlung und den Anschlag dergestalt beliebig verändern und vom leisesten *pp* bis zum *ff* steigern können, dass es im kleinen Lokale nicht zu stark und zu grell klinge, und dass es dagegen doch im grösseren Lokale, und selbst im ganz grossen Concertsaal deutlich, kräftig und allgemein vernehmbar sei.

c.) Es muss einen lange singenden Ton haben, so dass man auch langsame und gehaltene Melodien darauf mit Gehalt und Jnteresse vortragen könne; es muss aber auch alle Arten von *Staccato*, bis zu dem kürzesten trockenen Abstossen wiederzugeben fähig sein, so dass man auch die geschwindesten Passagen mit aller Deutlichkeit ausführen könne.

d.) Das Traktament, (Die Spielart) desselben darf weder zu schwer noch zu leicht sein: so dass der kräftige Mann seine geregelte Stärke darauf mit Zuversicht entwickeln könne, dass aber auch die zarte Hand des Mädchens, ja des Kindes, noch im Stande sei, es ohne allzugrosse Anstrengung mit Leichtigkeit zu behandeln.

e.) Es darf daran keine Taste, kein Dämpfer, und überhaupt nichts Bewegliches stecken bleiben, so wie man auch nebst dem Tone niemals ein Schnarren, Säuseln, oder Klappern beim Anschlage der Tasten hören darf.

f.) Es muss dauerhaft sein, und die Stimmung gut halten. Es ist die Sache des Verfertigers, alles dieses zu bewirken.

§ 2.

Aber auch der Besitzer und der Spieler hat seine Pflichten, um sein Jnstrument stets in diesem guten Stande zu erhalten. Denn auch die vollkommenste Maschine verdirbt, wenn man sie verwahrlost, oder übel behandelt. Daher hat der Besitzer Folgendes zu beachten:

a.) Das *Fortepiano* muss an einem trockenen Orte stehen, da ihm jede Feuchtigkeit schadet. Es darf dem anhaltenden Luftzuge nicht ausgesetzt sein. Es darf weder an einem allzu kalten, noch allzu warmen Orte stehen, und daher weder nahe am Fenster noch nahe am Ofen und Kamin. Wo sich das Letzte nicht vermeiden lässt, ist ein Schirm an den Ofen zu stellen.

b.) Es muss stets reinlich, frei vom Staube gehalten, und auch keine allzu schweren Gewichte darauf gelegt werden. Die Saiten darf man nie mit feuchten Fingern berühren, oder andere Dinge darauf fallen lassen, da selbst die kleinste Stecknadel, welche auf denselben oder auf dem Resonanzboden liegt, ein widriges Schnarren verursacht. Eben so verhüte man jede Unreinlichkeit auf den Tasten, wie z. B. Brodkrumen, Wachstropfen, *etc:*, weil dann die Tasten stecken bleiben.

c.) Dass das *Fortepiano* nie beim Spiele misshandelt werden darf, dass man nie darauf schlagen und hacken soll, weiss jeder gebildete Spieler, jeder Schüler eines guten Lehrers ohnehin, und selbst der kräftige junge Mann wird die natürliche Stärke seiner Hände so zu zügeln wissen, dass das Jnstrument nie durch ihn leiden wird; denn er ist dieses seinem Schönheitssinn sowohl, wie den Zuhörern schuldig. Derjenige kann nie unter die guten, gebildeten Spieler gerechnet werden, unter dessen Faust das *Fortepiano* leidet und verdirbt.

d.) Man erhalte das Jnstrument stets in einer richtigen Stimmung. Ein neues *Fortepiano* muss in den ersten Monathen oft, (ungefähr alle 14 Tage) gestimmt werden. Später ist es alle 4 bis 6 Wochen, auch wohl alle 2 Monathe hinreichend.

§ 3.

Es ist allerdings vortheilhaft, wenn wenigstens erwachsene Spieler im Stande sind, ein *Fortepiano* rein zu stimmen und auch Saiten aufzuziehen.
Wir lassen daher eine kleine Anweisung dazu hier nachfolgen, so deutlich als es sich mit Worten thun lässt.

§ 4.

Zum Stimmen gehört die Stimmgabel, der Stimmhammer, und der Dämpferkeil, welcher Letztere aus einem mit Leder überzogenen Hölzchen besteht, das unten schmal ist und immer breiter aufwärts lauft. Diese drei Dinge, so wie die nöthigen Saiten, fügt der Claviermacher seinem Jnstrumente beim Verkaufe in der Regel stets bei.

§ 5.

Wenn man die Stimmgabel bei der einfachen Spitze festhält, hierauf eine der Doppelspitzen stark gegen einen festen Gegenstand anschlägt, und sodann schnell mit der einfachen Spitze auf einen eben so festen Gegenstand fest andrückt, so dass die Doppelspitzen frei aufwärts

stehen, so ertönt das *A* der dritten *Octave*: rein und klar, und darnach wird auch diese Taste gestimmt, welche sodann den übrigen zur Richtschnur dient.

§ 6.

Da jeder Ton aus drei Saiten besteht, und da man eine einzelne Saite nicht wohl stimmen kann, wenn die andern 2 mitklingen, so steckt man die schmale Lederspitze des Dämpferkeils zwischen die 2 Saiten rechts, und zwar ganz nahe an der Dämpfung. Diese 2 Saiten sind sodann gedämpft, und man stimmt bequem die erste, allein klingende Saite. Hierauf steckt man den Dämpferkeil dergestalt unter die dritte Saite, dass er sich an den *Piano*-zug fest anlehnt, und stimmt die hiedurch frei gewordene mittere Saite genau mit der ersten überein, so dass beide nur einen Ton geben. Sodann wird der Dämpferkeil ganz weggelegt, und man stimmt die dritte Saite genau mit den andern zweien zusammen.

§ 7.

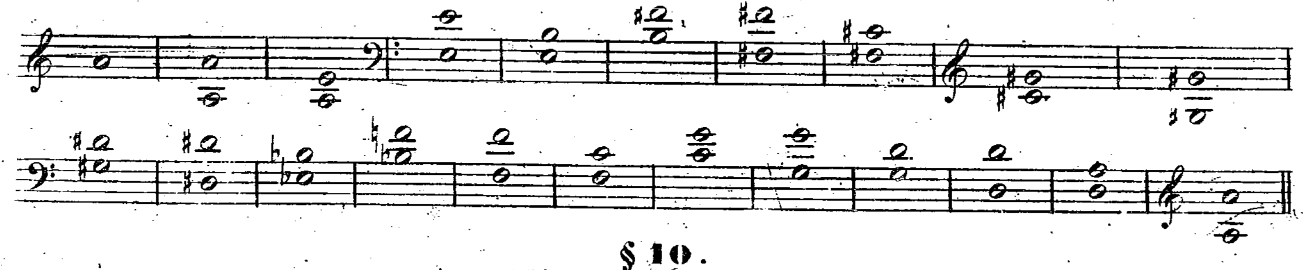
Man hüte sich, den Stimmhammer zu schnell, zu heftig, zu weit, oder zu oft auf und ab zu drehen. Die geringste Bewegung mit der Hand auf oder ab, reicht hin, um die Saite auf die gehörige Höhe zu führen, indem man die Taste zuvor mit der linken Hand fest anschlägt, und während dem nachfolgenden Klang mit der rechten Hand den Stimmhammer rechts oder links dreht, je nachdem die Saite zu tief oder zu hoch klingt.

§ 8.

Wenn ein *Fortepiano* völlig durchgestimmt werden soll, so wird Anfangs die Mitte der Tastatur, und zwar in folgendem Umfange, von bis ins Reine gestimmt. Dieses geschieht wie folgt:

§ 9.

Die zwei wohlklingendsten *Jntervalle* sind die *Octave* und die *Quinte*, und ein musikalisch geübtes Gehör merkt sogleich, ob die Stimmung derselben rein ist oder nicht. Daher wird am sichersten nach diesen zwei *Jntervallen* gestimmt. Wenn nämlich das *A* der dritten *Octave* nach der Stimmgabel ganz rein und genau tönt, so stimmt man dazu das untere *A*, nämlich die tiefere *Octave*, sodann die *Quinte E* aufwärts, dann dessen *Octave E* abwärts, dann von diesem die *Quint H* aufwärts, sodann von diesem ebenfalls die *Quint Fis* aufwärts, dann die *Octave Fis* abwärts, sodann die *Quinte Cis* aufwärts. Jst dieses *Cis* gestimmt, so schlägt man zur Probe den *A-dur-Accord*: an, und wenn dieser rein klingt so ist bis daher die Stimung wohl gelungen. Hier folgt die ganze Tabelle der zu stimmenden Mitteltöne:



§ 10.

Wenn man dann in diesem gestimmten Umfang zu spielen versucht, und denselben unrein finden sollte, so ist es ein Beweis, dass man gegen die sogenannte **Schwebung** (*Temperatur*) gefehlt hat; und damit verhält es sich folgendermassen:

§ 11.

Es gibt 3 Grade von Reinheit, mit welchen man eine *Octave*, *Quinte* oder *Terz* stimmen kann, und man nennt sie 1tens die erste Reinheit, welche ein klein wenig abwärts schwebt, 2tens die genaue oder ganze Reinheit, und 3tens die überflüssige oder höchst scharfe Reinheit. Da aber die 12 Töne, aus welchen eine *Octave* besteht, gegeneinander eine gewisse Ungleichheit haben, so dass beinahe ein Viertelton unter 12 Töne vertheilt oder mit eingestimmt werden muss, so dürfen daher nicht alle Jntervalle bis zur überflüssigen Reinheit hinaufgestimmt werden. Es wird also angenommen, dass die *Octaven* ganz rein, (das heisst scharf) gestimmt werden müssen, dagegen aber die *Quinten* zwar auch rein, aber ein klein wenig **abwärts schwebend**, und folglich nicht so scharf.

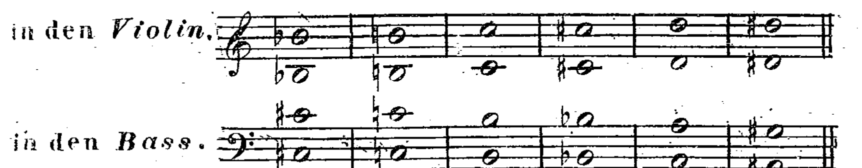
Die eigentliche Schwierigkeit und Kunst des Stimmens besteht nun darin, diesen sehr feinen Unterschied zu beobachten, und man muss sehr viele *Fortepiano* gestimmt haben, bis man endlich das richtige Verhältniss kennen gelernt und sich angewöhnt hat. Wenn man daher bei den letzten *Quinten* und *Octaven* findet, dass man im Stimmen zu hoch oder zu tief gekommen ist, so muss man wieder zurückgehen, bis man den Fehler findet.

§ 12.

Man muss jede Saite von der Tiefe nach der Höhe stimmen. Wenn nämlich z.B. eine Saite höher klingt, als sie sein soll, so muss sie nicht allein herunter, sondern so tief herabgelassen werden, dass man sie wieder aufwärts ziehen muss, um die rechte Höhe zu finden.

§ 13.

Wenn die Mitte der Tastatur richtig gestimmt ist, dann ist alles Übrige leicht: man stimt nämlich in *Octaven*, von einem halben Ton zum andern aufwärts und abwärts, wie folgt:

in den *Violin*.  u.s.f. bis zum höchsten Tone.

in den *Bass*. u.s.f. bis zum tiefsten Tone.

§ 14.

Um einen einzelnen Ton rein zu stimmen, schlägt man stets die *Octave* dazu an, (im *Violin* die tiefere, im untern *Basse* die höhere) und das übrige Verfahren haben wir schon im § 6 erklärt.

§ 15.

Wenn eine Saite abgerissen ist, so trachte man sie gleich durch eine andere zu ersetzen, weil sonst die übriggebliebenen bei jedem starken Schlage doppelt leiden würden. Um sie wieder aufzuziehen, suche man vor Allem diejenige aus, welche ihr an Dicke und Metall ganz gleich ist: Denn zwei Saiten von verschiedener Stärke geben zusammen keinen reinen Ton. Hierauf dreht man (links) den Wirbel oder Stimmnagel mit dem Stimmhammer heraus, wobei, so wie beim Stimmen, wohl Acht zu geben ist, dass man nicht einen unrechten Wirbel anfasse. Hierauf nimmt man die Saitenrolle in die linke Hand, den Stimmhammer in die Rechte; das Ende der Saite wird ungefähr einen kleinen Finger lang übereinander gelegt, und hierauf mit dem, am Stimmhamer befindlichen kleinen Hacken in die Schlinge gelangt, und der Hammer so lange gedreht, bis sich ein Öhr gebildet hat, genau nach der Form wie alle übrigen Saiten rückwärts im innern Kasten an der Wand gebildet sind. Nun zieht man dieses Öhr durch die Dämpfung an dem Orte wo die Saite hingehört, fasst es mit der rechten Hand hinter der Dämpfung, zieht die Saite, indem man die Rolle in der linken Hand langsam ablaufen lässt, bis zu dem hintern Stifte, wo die vorige Saite eingehackt war, und hängt selbe ein. Bei den sehr langen Saiten lässt man die Rolle während dem von einem Gehülfen vorne an der Tastatur einstweilen festhalten. Nun nimmt man wieder den Wirbel, misst vorne die Länge der Saite ab, und gibt noch ein Stück von einer Viertelelle über das Wirbelloch zu, und reisst die Saite, (durch öfteres Umdrehen) von der Rolle ab. Man muss wohl Acht geben, dass bei diesem Verfahren kein Bug oder Knoten in die Saite komme, so wie auch, dass die Dämpfung dabei nicht beschädigt werde. Jetzt nimmt man das Ende der Saite in die rechte Hand, den Kopf des Wirbels (Stimmnagels) in die vordern Finger der Linken; legt die Saite etwas über die Mitte des Wirbels nach oben zu, so daran an, dass deren Ende ungefähr eines halben Zolls Länge nach unten zu hart anliegt, hält sie mit dem Zeigefinger und Daumen am Wirbel nach oben zu fest, und wickelt nun mit der rechten Hand die Saite über das angelegte Ende nach unten zu, äusserst fest, so dass sie dicht nebeneinander spiralförmig zu liegen komt hierauf dreht man den Wirbel zwischen beiden Händen fort ungefähr 10 bis 12 mal, bis zum Loche, wo der Wirbel hineingesteckt wird, welchen man sogleich mit dem Stimmhammer fasst, und fest hinabdrückt. Hierauf wird die Saite rückwärts am Resonanzboden, so wie vorne am Stimmstock auf den da befindlichen Leisten zwischen die Stifte so eingelegt, wie die übrigen Saiten liegen, und so fort nach und nach gestimmt.

Für zarte Hände ist dieses, so wie das Stimmen, eine mühsame Arbeit; aber es ist ein nothwendiges, und oft unvermeidliches Übel, und daher immer ein Vortheil, wenn man sich dabei zu helfen weiss.

Schluss-Bemerkungen zum ganzen Werke.

§ 1.

Der Hauptzweck dieser Schule ist: Jedem Schüler, der nur einiges Talent und dabei gesunde Finger besitzt, in der möglichst kürzesten Zeit eine grosse und geregelte **Fingerfertigkeit** zu verschaffen, und ihm alle, zum *Fortepiano*-Spiel gehörigen Gegenstände stets mit besonderer Rücksicht auf diese Haupteigenschaft folgerecht anzueignen.

Die Erfahrung hat bereits hinreichend gelehrt, dass jede entgegengesetzte Methode entweder gar nicht, oder auf jeden Fall weit langsamer, mühevoller und abschreckender zum Ziele führt.

§ 2.

Wir dürfen mit Zuversicht annehmen, dass überall wo Lehrer und Schüler mit gleichem Fleisse das Ihrige thun, der **erste Theil** dieser Schule in 6 Monathen gründlich genug durchstudiert werden kann.

Wenn wir für jeden der 2 letzten Theile 3 Monathe annehmen, so können wir allerdings das *Durchstudieren* des ganzen Werkes in einem Jahre als vollendet betrachten. Allein die praktischen Beispiele können und sollen jedem Schüler für eine weit längere Zeit als Mittel zur Vervollkommnung dienen, so wie das Ganze als Erinnerungs-Buch und als Leitfaden für jeden schon bedeutend ausgebildeten Spieler wohl immer von Nutzen sein kann. Die gute Auswahl und grosse Anzahl zweckmässiger *Compositionen*, welche der Schüler nebstbei und in der Folge einstudieren muss, vollenden sodann seine Ausbildung bis zu jeder möglichen Stufe.

§ 3.

Man hat in neuerer Zeit mehrere mechanische Hilfsmittel zur Förderung der geregelten Fingerfertigkeit erfunden, wie z.B. den *Chiroplast*, den *Handleiter*, das *Dactylion*, *etc*:—. Für solche Schüler, welche Anfangs durch einen schlechten Unterricht verdorben worden sind, können alle diese Maschinen von grossem, entschiedenem Nutzen sein. Allein bei jenen Schülern, welchen der Lehrer unermüdet und sorgsam gleich Anfangs alle Regeln der Handhaltung, des schönen Anschlags, der richtigen Fingersetzung, so wie sie in dieser Schule dargestellt worden sind, entwickelt und angewöhnt hat, halten wir jene Maschinen aus folgenden Gründen für entbehrlich:

1tens Weil deren langer Gebrauch für den Geist und das Gefühl nothwendigerweise sehr abspannend sein muss.

2tens Weil sie sehr viele Zeit rauben.

3tens Weil sie eben nicht sehr geeignet sind, bei jüngeren Schülern und Dilettanten die Liebe zur Kunst zu vermehren.

4tens Endlich, weil sie die Freiheit der Bewegungen allzusehr fesseln, und aus dem Spieler eine Art von Automat machen.

§ 4.

Der Lehrer, der sich seinen Beruf angelegen sein lässt, hat in seinem Fache eben so nachzudenken und zu studieren, wie der Schüler. Er befindet sich beim Beginn seiner Laufbahn in der Lage eines jungen Arztes, der, nach gut vollbrachten Studien, am Bette des Kranken noch oft in Verlegenheit gerathen kann. Er muss den Charakter und die Eigenheiten seiner Schüler beachten, und sie darnach behandeln. Er muss sein eigenes Spiel durch fleissiges Üben stets mehr ausbilden, und über Fingersatz, *Tempo*, Vortrag eines jeden einzustudierenden Stückes völlig mit sich im Reinen sein.

Der Schüler hat weit mehr Vertrauen und Achtung für seinen Lehrer, wenn er Ursache hat, ihn zugleich für einen geschickten ausübenden Künstler zu halten. Allein noch viel wichtiger und nothwendiger für den Lehrer ist die Fähigkeit, alles *durch Worte*, *durch deutliche Erklärungen* seinem Schüler begreiflich machen zu können, und in diesem Falle ist das öftere Vorspielen sehr entbehrlich. Eine besondere Pflicht des Lehrers ist es, dass er bei der Wahl der Tonstücke stets unparteyisch sei, und keine ausschliessende Vorliebe für eine besondere Manier, oder für einen einzelnen Tonsetzer zeige. Er muss das Gute und praktisch-brauchbare *aller* Zeiten, *aller* Schulen und *aller* guten *Componisten* keñen und zu benutzen wissen, und demnach auch seine Schüler damit bekannt machen.

§ 5.

Was die zahlreichen jungen Talente betrifft, welche sich mit dem *Fortepiano* beschäftigen wollen, so mögen sie bedenken, dass ihre Fortschritte von der strengen Beobachtung der Grundregeln abhängen, welche die Erfahrung als die einzig richtigen bewährt hat; — dass jede Unachtsamkeit, jede falsche Angewöhnung sehr üble Folgen nach sich zieht, die oft gar nicht mehr auszurotten sind. Sie mögen bedenken, dass die Musik nur dann den **Namen** einer schönen Kunst verdient, wenn sie in einem höhern Grade der Vollkommenheit ausgeübt wird, und dass sie sodann eine edle Zierde jedes Standes ist und dieses auch bei allen Lebensverhältnissen bleibt, so wie auch ihre Ausübung den Zutritt in ein höheres Leben verschaffen kann, und auf diese Art bereits manches Lebensglück gegründet hat.

Der ausübende grosse Künstler ist ein mächtiger Zauberer: die ganze Welt steht ihm offen; er erobert alle Gemüther in der **kürzesten Zeit**. Bei seinem Leben bewundert, geehrt, belohnt, darf er hoffen, dass auch die Nachwelt seiner nicht vergisst: —.

* Ende. *



DIE KUNST DES VORTRAGS

der ältern und neuen

CLAVIERCOMPOSITIONEN

oder:

Die Fortschritte

bis zur neuesten Zeit.

SUPPLEMENT

(oder 4ter Theil)

zur grofsen

Pianoforte-Schule

von

CARL CZERNY

Op. 500,

IN 4 CAPITELN.

6885 IV.

Nebst einem Verzeichnifs der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit, zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten.

Nº 8212. a. b. c. d. e.



Complet Pr. f. 10 _ C.M.
einzeln I. Capitel f. 2. _
II. Capitel f. 3. _
III. Capitel f. 3. _
IV. Capitel f. 2. 30 x.
Verzeichniß der Clavierwerke f. 1. 30 x.

WIEN,
bei A. Diabelli u. Comp:
k. k. Hof u. priv. Kunst u. Musikalienhändler,
Graben, Nº 1133.

London, bei Cocks u. Comp.
Paris, bei S. Richault.
Mailand, bei I. Ricordi.



2

INDEX.

*

D. & C. № 8212.



1stes Capitel.

Anweisung zum Vortrage der neuesten Compositionen von Thalberg, Döhler, Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Fr. Liszt, und andrer jetzigen Tonsetzer.

§1.

Seit dem Erscheinen dieser Schule hat das Fortepianospiel manche Ändrungen erfahren, und manche neue Wirkungen gewonnen. Denn jeder neu aufblühende *Virtuose*, jede neue interessante *Composition*, und endlich jede Verbessrung der Instrumente gibt Veranlassung zu Regeln und Bemerkungen, die früher gemacht zu haben unmöglich war. Es ist daher nothwendig, dass in den gegenwärtigen Zusatzkapiteln alle Eigenthümlichkeiten und Spielweisen der modernen Schule besprochen werden, welche durch die jetzt blühenden Künstler: *Thalberg, Liszt, Döhler, Chopin, Henselt, Willmers*, u: a: m: gebildet worden ist, damit die Studirenden mit der fortschreitenden Kunst stets auf gleicher Höhe bleiben und sich diese neuen Erfahrungen auf die zweckmässigste Art aneignen können.

§2.

Die Eigenheiten und besondern Wirkungen, durch welche sich das neuere Clavierspiel von dem frühern unterscheidet, können am deutlichsten geschildert werden, wenn wir eine kleine Darstellung seiner Entstehung vorangehen lassen. Denn man begreift die Resultate des Fortschritts nur dann, wenn man dessen Wachsthum verfolgt.

§3.

Es war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, (zwischen 1780 und 1800) dass das *Fortepiano* (Hammerklavier) nach und nach allgemein in Gebrauch kam, und die früher üblichen Flügel und *Clavichorde* verdrängte.

Es erhielt seine Benennung (*Fortepiano*) mit Recht durch die Eigenschaft, dass man durch mehr oder minder kräftigen Anschlag verschiedene Grade von Stärke und Schwäche des Tons hervorbringen, und daher mit Ausdruck und Gefühl spielen konnte, — was auf den frühern Flügeln gar nicht, und auf den *Clavichorden* nur sehr mangelhaft möglich war.

§4.

Bald darauf erfand man mehrere Mutationen (*Pedale*) durch welche der Ton des *Fortepiano* auf verschiedene Arten verändert werden konnte. Die wichtigste dieser Mutationen, und diejenige, welche sich, als wesentlich bis jetzt bewährt hat, ist das sogenannte *Forte*- (oder Dämpfungs-) *Pedal*, durch welches die Dämpfung aufgehoben wird, und daher jede angeschlagene Saite noch forttönt, wenn auch die Taste nicht mehr gehalten wird.

§5.

Die Meister des *Fortepiano*-spiels, welche unmittelbar nach *Mozarts* Tode hervortraten. (*Beethoven, Dussek, Cramer, Steibelt, etc.*) entdeckten bald, dass durch dieses Pedal Wirkungen hervorzubringen waren, die durch ihre Vollstimmigkeit den Hörer glauben machen konnten, dass der Spieler mehr als zwei Hände besitze.

So finden wir unter andern schon in *Beethovens* Bagatellen Op. 33 (welche im Jahr 1803 erschienen) folgende Stelle:

Presto.

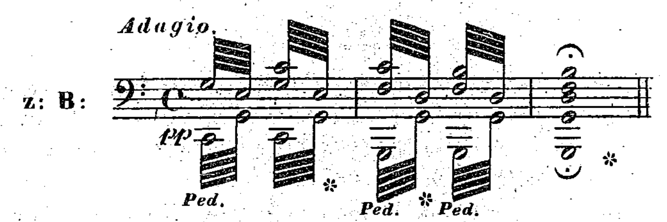
Ped. pp

ff

In diesem Beispiele tönt das untre, kräftig angeschlagene *As* vermittelst des vom Autor vorgeschriebenen *Pedals*, als Grundbass fort, während beide Hände sanft die harmoniöse Figur ausführen.

§6.

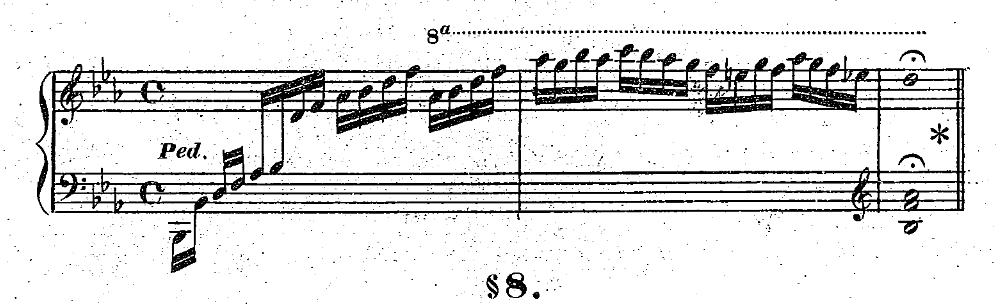
Steibelt benützte dieses *Pedal* vorzüglich beim *Tremolando*:



und brachte dadurch jene, damals neue, Wirkung eines fernen Donners hervor.

§7.

Dussek und *Cramer* gebrauchten es bei gebrochenen Accordpassagen; z. B.



§8.

Aber, — wie es oft bei neuen Erfindungen der Fall ist, — mancher wusste die gute Anwendung nicht vom Missbrauch zu unterscheiden, und da gar viele ungeschickte Spieler dieses Pedal nur benützten, um ihr unreines, undeutliches, und gehacktes Spiel im Gebrause zu verbergen, so wurde es von mehrern Meistern ganz verworfen.

Selbst *Hummel*, (als Schüler *Mozarts* und *Clementi's*) machte davon in seiner besten Periode keinen Gebrauch, und bewies dadurch allerdings, dass man bei vollendeter Fingerfertigkeit, gediegener Kunst, und elegantem Vortrage auch ohne dieses Hilfsmittel die Welt bezaubern könne.

§9.

Indessen musste man doch anerkennen, dass durch dieses Pedal eine Vollstimmigkeit erreicht werden konnte, deren die Finger allein nicht fähig sind, und besonders *Beethoven* benützte es beim Vortrag seiner *Clavier*-Werke sehr häufig, — weit öfter als man es in seinen *Compositionen* angezeigt findet.

§ 10.

Während dieser Epoche wurden die *Fortepiano* bedeutent verbessert. Man gab ihnen stärkere Saiten, wodurch der früher so dünne Ton der obern *Octaven* an Kraft und Melodie ungemein gewann.

Und endlich wurde, (vorzüglich durch die Wiener Claviermacher) in der Zeit von 1820 bis 1830 die so wichtige Belederung der Hammerköpfe auf einen Grad von Vollkommenheit gebracht, dass man durch blossen Anschlag eine grosse Zahl von Schattierungen des Tons aus jeder Taste hervorlocken, und dem Clavierspiel plötzlich eine ganz neue Seite abgewinnen konnte. Es wurde möglich, das leiseste *Pianissimo* ohne alle mechanische Mutationen auszuführen, während der kräftigere Anschlag in allen *Octaven* nicht nur eine grosse Stärke, sondern gewissermassen eine ganz andre Gattung von Klang hervorbrachte.

Thalberg, der um 1830 seine musikalischen Studien in Wien vollendete, kam dabei auf die Jdee, diese Wirkungen des Pedals, die früher (wie wir an dem Beispiel aus *Beethovens* Bagatellen gesehen haben,) nur bei Basstönen Statt fanden, auch auf die Töne der mittlern und hohen *Octaven* auszudehnen, und dadurch ganz neue, bisher nie geahnete Effekte zu erlangen.

§ 11.

Von dieser Zeit schreibt sich die Erfindung des neuern, jetzt allgemein gewordenen Klavierspiels her. Jndem die Töne irgend einer einfachen Melodie in der Mittellage kräftig angeschlagen, und durch geschickte Anwendung des Pedals in ihrem Klange festgehalten werden, können während dem die Finger brillante Figuren mit sanftem Anschlag *piano* in allen *Octaven* ausführen, und es entsteht die frappante Wirkung, als ob jene Melodie von irgend einem zweiten Spieler, oder auf einem andern Jnstrumente vorgetragen würde.

§ 12.

Als daher *Thalberg*, um jene Zeit zuerst in Wien, die von ihm komponirte *Don-Juan-Fantasie* (Op. 14) öffentlich vortrug, erweckten die darin entwickelten ganz neuen Effekte mit Recht das grösste Erstaunen, und bei Stellen, wie die folgende:



konnten selbst die erfahrensten *Pianisten* die Möglichkeit dieser Wirkungen nicht begreifen. Denn die kräftigen *Octaven* tönen, durch das Pedal in ihrem Klange festgehalten, folgendermassen:



und die dazwischen liegende brillante Figurirung scheint von ganz andern Händen vorgetragen zu werden.

§ 13.

Sehr unrecht wäre es, diese neue Spielweise für blosse Effekthascherei zu halten. Eine reele Vermehrung der Kunstmittel ist immer ein wahrer Gewinn. Jedermann wird zugeben, dass ein vierhändiges Tonstück reicher an Harmonieen, an interessanter Vollstimmigkeit sein kann, als ein

zweihändiges. Wenn nun die Mittel dargebothen werden, dieselben Wirkungen mit zwei Händen hervorzubringen, die früher kaum für die doppelte Zahl denkbar waren, so ist es immer eine wirkliche und achtbare Bereicherung der Kunst.

§ 14.

Demnach beruht das neuere *Fortepianospiel* auf folgenden Eigenschaften:

1tens Eine vollendete Ausbildung der Fingerfertigkeit, sowohl in Hinsicht auf die Geläufigkeit, wie auf guten Anschlag und Sicherheit in allen *Bravour*-Schwierigkeiten.

2tens Auf dem markirten und ausdrucksvollen Vortrag der Melodie mit einzelnen Fingern, während die andern Finger derselben Hand ganz unabhängig schwierige Passagen und Figuren mit grösster Leichtigkeit und Zartheit auszuführen haben.

3tens und vorzüglich in der richtigen Benützung des Pedals, welches oft nur während einzelnen Noten, oft aber auch während halben und ganzen Takten, aber stets genau zur rechten Zeit fortgehalten werden muss, je nachdem die nacheinander folgenden Harmonieen consonierend oder dissonnierend sind.

§ 15.

Jn Betreff dieses letzten Punktes hat der Spieler beim Einstudieren solcher *Compositionen* wohl zu beachten, dass das Pedal nicht eher beim Üben gebraucht werden darf, als bis das Tonstück in Bezug auf Reinheit, Fingersatz, und Geläufigkeit schon wohl eingeübt ist. Denn bei den oftmaligen Unterbrechungen und Wiederholungen einzelner Stellen, die das Einstudieren natürlicherweise mit sich führt, ist das Gebrause, welches das Pedal verursacht, dem Studium sehr schädlich, da man sich dabei nicht corrigieren kann, und da auch das Gehör des Spielers verdorben und zuletzt an den Schwall greller Dissonanzen gewöhnt wird.

Manche *Pianisten* haben sich durch unzeitigen Gebrauch des *Forte-Pedals* den Gehörsinn so verdorben, dass sie gar kein Gefühl mehr für reine Harmonie haben, und daher sich auch beim *Componieren* manches erlauben, was durchaus nicht gerechtfertigt werden kann. Denn das menschliche Ohr kann sich zuletzt an das Hässlichste eben so gewöhnen, wie an das Schönste, und die Geschichte der Musik aller Zeiten hat dieses längst hinreichend bewiesen.

§ 16.

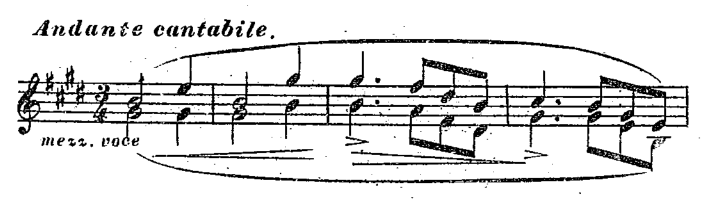
Wir werden nun Beispiele aus den beliebtesten *Compositionen* der neuesten Zeit nachfolgen lassen, und deren Vortrag durch die beigefügten Anmerkungen erläutern.

Über den Vortrag der Thalberg'schen Compositionen.

Um den Schülern den beabsichtigten Effekt deutlich zu machen, auf dem vorzüglich der Reiz dieser Sätze beruht, werden wir jedem Beispiele die ihm zum Grunde gelegte Melodie zuvor einfach voran gehen lassen.

§ 17.

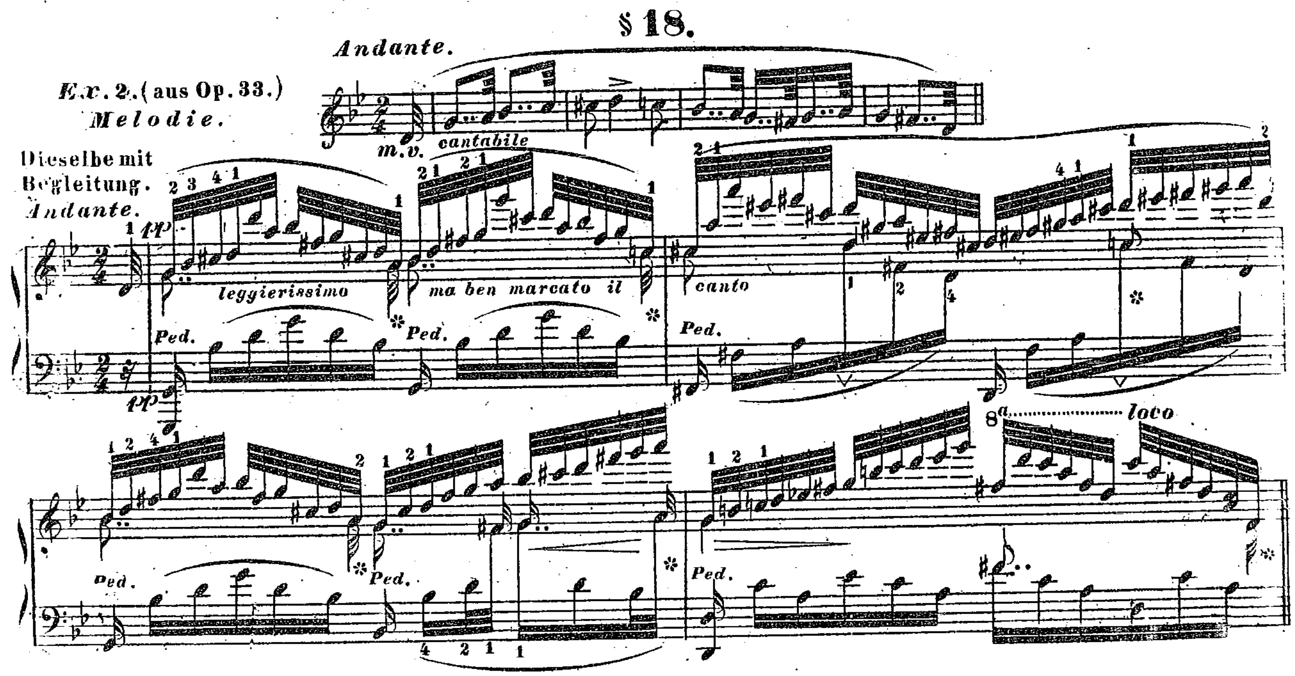
Ex. 1. (aus Op. 42.) Grundmelodie des nachfolgenden Beispiels.



So wie diese Melodie hier einfach vorzutragen wäre, muss sie auch dem Zuhörer im nachfolgenden Beispiel mitten aus der Begleitung so deutlich hervortreten, als würde sie von einer fremden Hand auf einem andern Jnstrumente ausgeführt.

Man sieht, dass bei den hinzugefügten Figuren die Melodie mit den Fingern nicht so gehalten werden kann, wie in ihrer einfachen Gestalt. Auch muss sie hier abwechselnd bald mit der rechten, bald mit der linken Hand angeschlagen werden, wie durch die Fingersetzung angezeigt ist. Aber da durch das genau beigesetzte Pedal jede Note nach ihrem Werthe fortklingt, und da die übrige Begleitung weit sanfter und zarter gespielt werden muss, so tritt die Melodie ganz mit der oben beschriebenen Wirkung hervor. Der Spieler muss aber den Grad der Stärke genau bemessen, welcher hinreicht, die Melodie ohne Übertreibung vor den andern Figuren auszuzeichnen.

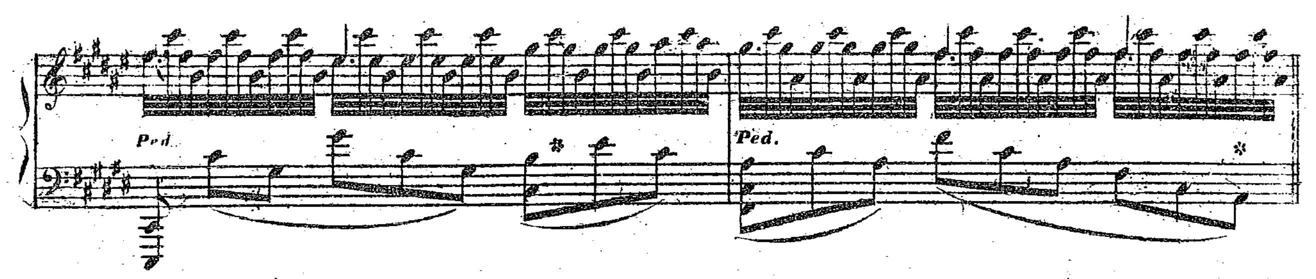
§ 18.



Auch hier wird die Melodie theils mit der rechten, theils mit der linken Hand gespielt, je nachdem sie bequemer und besser markirt vorgetragen werden kann, und alle übrige Begleitung ist so sanft und delikat wie möglich anzuschlagen.

§ 19.





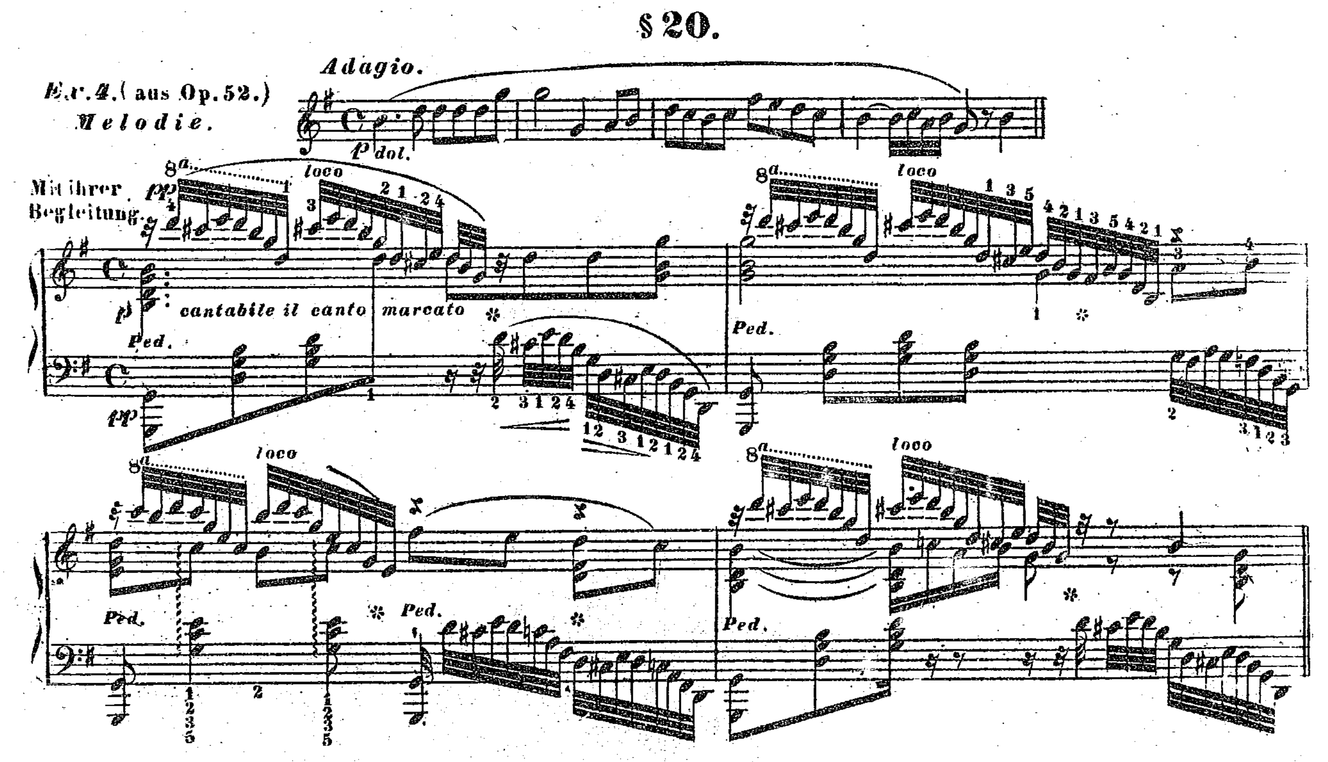
Die Arpeggien in der rechten Hand sind, (die Melodie-Noten ausgenommen) äusserst sanft, geläufig und leicht vorzutragen. Der Bass eben so. Das ganze macht dann eine sehr angenehme harmonische Wirkung.

Die Worte (*Due Pedali*) bedeuten, dass man hier, nebst dem Dämpfungspedale, auch noch jenes mit dem **linken** Fusse nehmen müsse, welches die Tastatur weiter rechts schiebt, so dass jeder Hammer nur auf eine Saite schlägt.

Dieses sind die einzigen 2 Pedale, welche jetzt bei allen **guten** *Fortepianos* gefunden werden, da alle übrigen als eine unkünstlerische Spielerei erkannt worden sind.

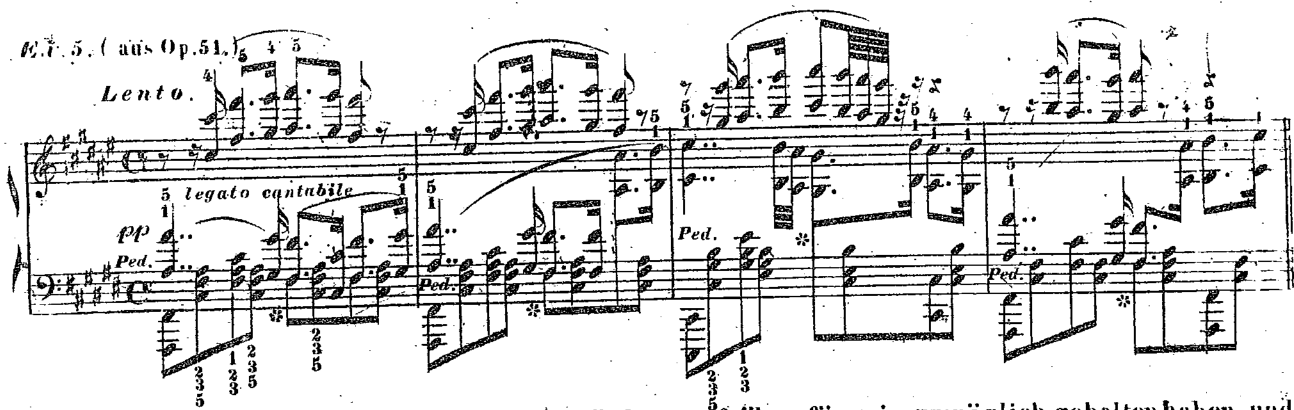
Das Verschiebungs-Pedal macht den Ton nicht nur sanfter, sondern gibt ihm auch einen andern, melodiösen *Character*. Der Spieler würde einen grossen Fehler begehen, der das *Piano* jeder sanften Stelle durch dieses Pedal hervorbringen wollte. Auf den jetzigen guten Instrumenten kann und soll man **jeden** Grad von Stärke und Schwäche **durch den Anschlag allein** hervorbringen. Das Verschiebungs-Pedal ist nur da anzuwenden, wo man, bei harmonisch-melodiösen Stellen die Zartheit noch steigern will. Übrigens werden wir künftig bei dem Worte: *Pedal* stets nur das *Forte*-(Dämpfungs) *Pedal* meinen.

§ 20.



In diesem Beispiele, (welches in derselben Spielweise wie die frühern auszuführen ist) müssen die Sprünge mit sehr leichter Hand und ohne alle Anstrengung vorgetragen werden. Das Pedal darf während den letzten 8 Noten des Basses nicht mehr gehalten werden, da diese Noten sonst mistönen würden.

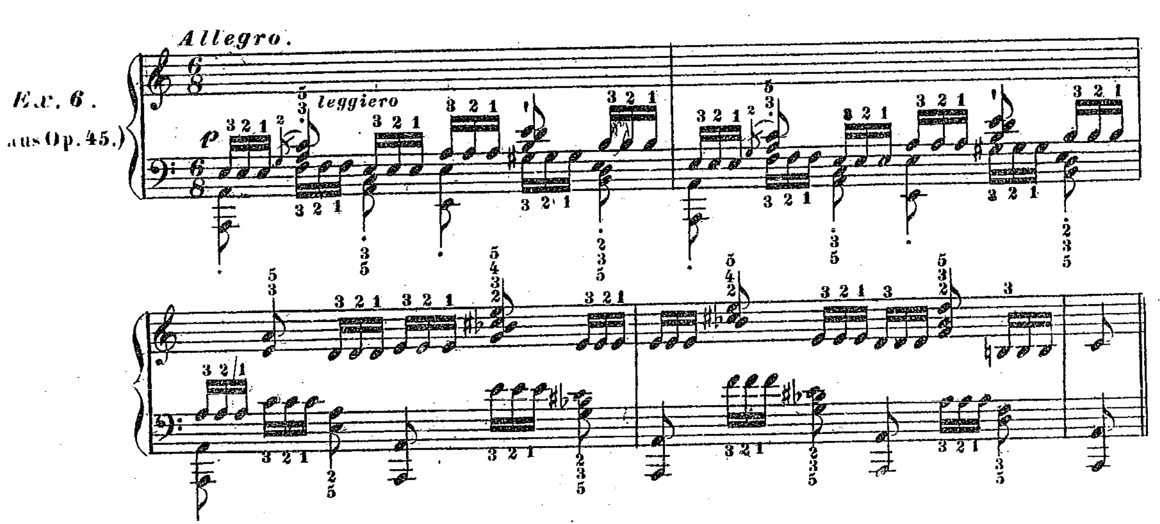
§ 21.



Die Ausführung einer solchen Stelle würde man früher für rein unmöglich gehalten haben und selbst zu 4 Händen wäre sie, ohne Hilfe des Pedals, schwer genug.

Und doch ist sie sehr wohl spielbar, wenn man die *Octaven* der Mittelstimme geschickt zwischen beide Hände vertheilt, wie der beigefügte Fingersatz es anzeigt. Die obern *Octaven*, welche eine kanonische Wiederholung des Mittelgesangs bilden, sind noch etwas sanfter als die andern vorzutragen.

§ 22.



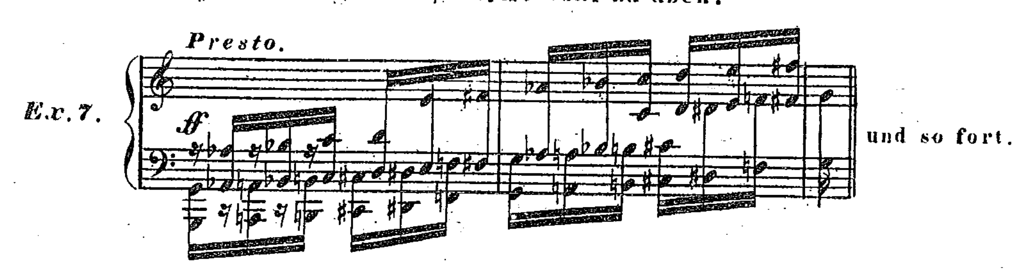
Die Sechzehntel = *Triolen* müssen hier durch das ganze Stück, (wie man auch aus dem Fingersatz sieht) abwechselnd von der rechten und linken Hand ausgeführt werden, jedoch mit solcher Gleichheit, dass man glaube, es trage sie die rechte Hand allein folgendermassen vor:



Dabei müssen sie äusserst deutlich hervortreten, während die Achtel = *Accorde* leicht und kurz anzuschlagen sind. Das Pedal ist hier (wenigstens bei diesen 4 Takten) gar nicht anwendbar. Erst später kann es beim *crescendo* oder *Forte* bisweilen, aber meistens nur während der tiefsten Bassnote, benützt werden.

§ 23.

Folgende Passage, die jetzt häufig vorkommt, ist wohl zu üben.



Es ist die chromatische Tonleiter, jedoch so vertheilt, dass sie wie dreistimmig klingt und äusserst markirt vorgetragen werden kann. Sie ist nur in der grössten Schnelligkeit und *fortissimo* anwendbar. Die gegebenen Beispiele werden genügen, das Besondre der Thalberg'schen Vortragsweise kennen zu lernen, und alle, diesen ähnliche Stellen in gleichem Geiste einzustudieren. Dass diese Manier höchst dankbar ist, hat der grosse Erfolg bewiesen, den sowohl das Spiel wie die *Compositionen* dieses Meisters erlangt haben.

Jm Allgemeinen sind seine Werke auf die höchste Eleganz und zarteste Anmuth im Vortrage berechnet, und die glänzenden Schwierigkeiten, die man da allerdings zu überwinden hat, dienen doch meistens nur als Mittel zu jenem Zweck.

§ 24.

Über den Vortrag der Döhler'schen Compositionen.

Obwohl Döhlers Clavier-Werke so ziemlich auf ähnliche Wirkungen berechnet sind, so haben sie doch manches Eigenthümliche, das wir aus den folgenden Beispielen kennen lernen mögen.



Man sieht, dass die Melodie hier in der Mittelstimme liegt, und abwechselnd von den beiden Daumen ausgeführt wird. Diese 2 Finger müssen daher vorzugsweise stark markieren, um sich bemerkbar zu machen. Das Pedal ist dabei nicht nothwendig.

§ 25.



Allegro *con bravura; il tema marcato;*

Dasselbe figurirt.

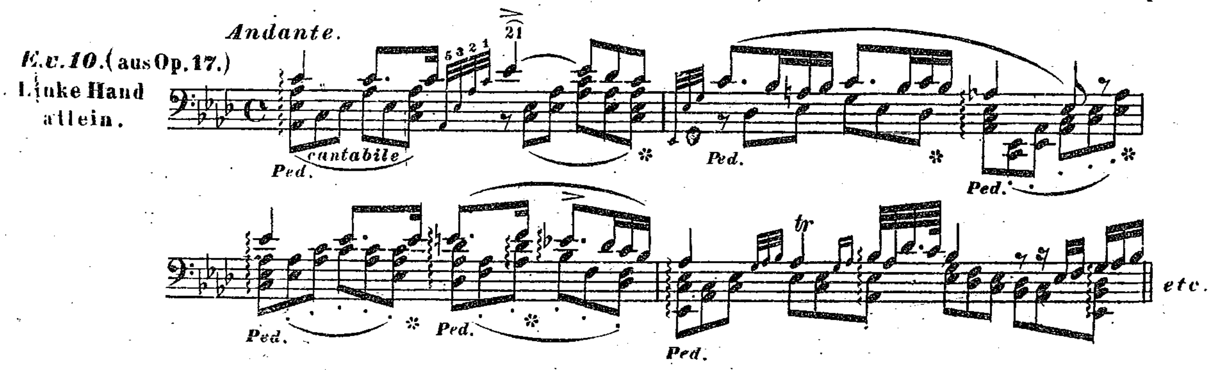
loco

etc.

Auch hier wird die Melodie von den beiden Daumen ausgezeichnet markirt vorgetragen.

§ 26.

Döhler hat, (wahrscheinlich zuerst, um 1835) grössre Sätze für die **linke Hand allein** komponirt, und da diese Form seither häufig benützt worden ist, so geben wir hier ein kleines Beispiel davon.



Man sieht, dass auch bei solchen Sätzen die Wirkung ganz und gar vom Gebrauch des Pedals abhängt. Man muss aber ausserdem vorzüglich darauf sehen, dass die Oberstimme stärker hervortrete, als die begleitenden Noten, und dieses wird vorzüglich durch den gewandten Fingerwechsel auf einer Taste erlangt, indem dadurch die Melodie mit den nachfolgenden arpeggirten Accorden geschickt verbunden werden kann.



§ 27.



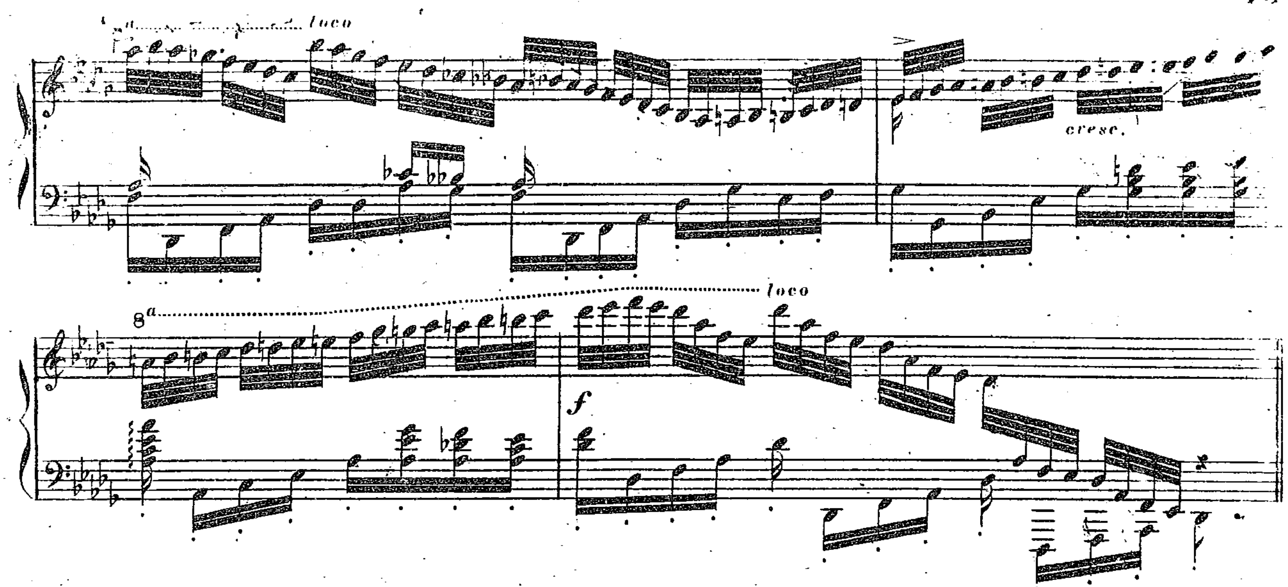
Dieselbe figurirt.

Die ersten 4 Takte dieses Beispiels sind *pianissimo* vorzutragen, und nur die Noten der Melodie in so weit zu markiren, dass sie etwas deutlicher hervortreten. Die rechte Hand mit jenem leichten Halb-staccato, welches nur durch ein zartes Abrupfen der Fingerspitzen hervorgebracht wird. Nur im fünften Takte sind die *Terzen legato* zu spielen.

Das *Pedal* ist in diesem Beispiel nur behutsam anzuwenden. Denn die Terzen würden sonst eine *Disharmonie* verursachen.

§ 28.





Es gehört eine unendlich leichte Hand und grosse perlende Fingergeläufigkeit dazu, dieses Beispiel gehörig vorzutragen. Der linke Daumen muss die, ihm zugetheilte Melodie mehr nur durch sein natürliches Übergewicht als durch besondern Anschlag markiren. Das *Pedal* ist auch hier nur zum Anfange eines jeden Taktes während 4 Sechzehnteln zu nehmen.

§ 29.



Auch zu dieser Stelle gehört eine sehr leichte Hand, denn alle Achteln sind sehr kurz und delikat abzustossen, während der Daumen und der kleine Finger abwechselnd das Thema leise markiren. Das *Pedal* kann höchstens nur auf die zwei ersten Achteln jedes Taktes genommen werden. Das Ganze ist sehr schnell und scherzend vorzutragen.

§ 30.



Die Kettentriller müssen in diesem Beispiele genau mit einander durch die Leit-Töne verbunden werden, so dass zwischen denselben weder eine Lücke, noch ein doppelt angeschlagener Ton vorkomme. Das *Pedal* ist hier, wie man sieht, nothwendig, um die Harmonie zu füllen. Jn allem übrigen der bereits bekannte Vortrag.

§ 31.

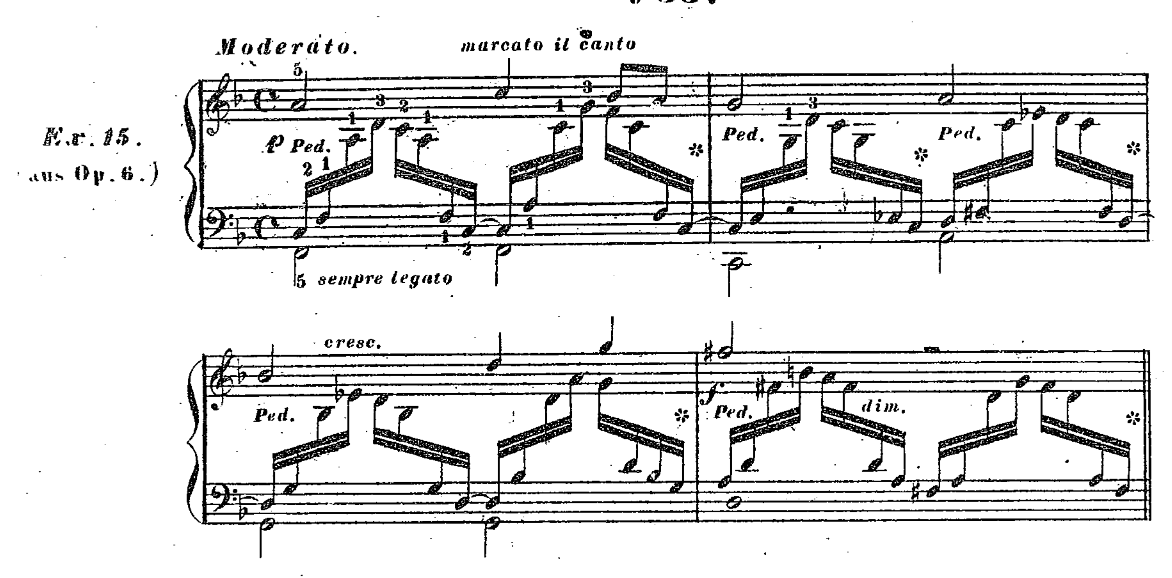
Döhlers *Compositionen* sind für einen sehr brillanten, pickantklaren und doch ausdrucksvollen Vortrag, für grosse Geläufigkeit und Bravour, und vorzüglich für einen schönen Triller berechnet, und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, auch wohl bisweilen mit Humor und schalkhafter Grazie ausgeführt werden.

§ 32.

Vortrag der Henselt'schen Compositionen.

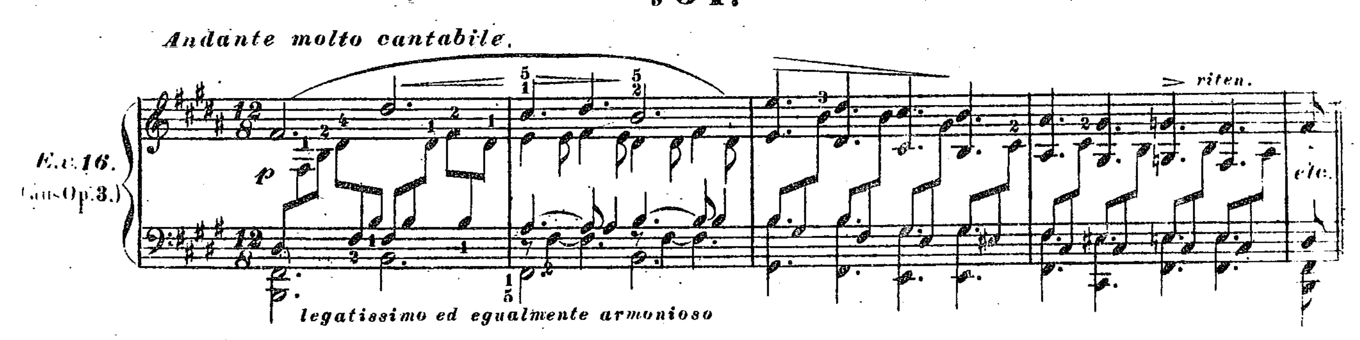
Auch dieser Tonsetzer gründet seine Wirkungen auf den wohlberechneten Gebrauch des Pedals, und das Eigenthümlichste seines Tonsatzes besteht darin, dass er die Begleitung der Mittelstimmen zwischen beide Hände vertheilt, wodurch es als eine selbstständige, wie von einer dritten Hand ausgeführte Figur erscheint. Hier folgen Beispiele.

§ 33.



Man sieht schon aus der Schreibart, für welche Hand jede Note der Mittelstimme gehört: denn alle, zur obern Zeile gehörigen Noten werden von der rechten Hand übernommen. Aber die Sechzehnteln müssen so gleich und gebunden erscheinen, dass man den Wechsel beider Hände auf keine Weise bemerke. Die Begleitung der Mittelstimme ist um so delikater vorzutragen, als bei dem Gebrauche des *Pedals*, die weniger consonierenden Noten sonst misklingen würden.

§ 34.



Auch hier werden die Achtelnoten der Mittelstimme zwischen beide Hände vertheilt, je nachdem sie auf der obern oder untern Zeile stehen. Das *Pedal* wird im ersten Takte gleich Anfangs genommen und durch den ganzen Takt fortgehalten. Jm 2ten Takte wird es für jede Takthälfte besonders genommen, und im 3ten und 4ten Takte für jede Taktviertel. Das Weglassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss äusserst schnell geschehen, so dass dazwischen dem Gehör keine Lücke im Nachklang bemerkbar sei.

§ 35.

Es muss hier bemerkt werden, dass die neuern Tonsetzer das Pedal keineswegs überall anzeigen, wo es nothwendig ist. Man rechnet dabei schon auf die Erfahrung des Spielers, dass er

1tens Alle gehaltenen Spannungen, welche nicht mit den Fingern festgehalten werden können, durch das Pedal fortklingen lässt, und

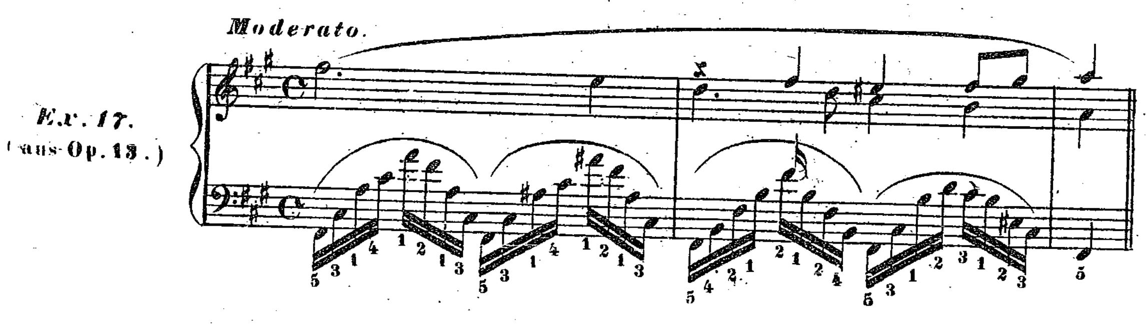
2tens dass er beim Harmoniewechsel das Pedal wieder von Neuem nimmt, um nicht durch das Zusammenklingen verschiedener Accorde Disharmonieen hervorzubringen, welche, bei geschicktem Gebrauch des Pedals, immer vermieden werden können und sollen. So z.B. sieht der Spieler gleich, dass bei folgender Stelle:



die halben und ganzen Noten nur durch das Pedal gehalten werden müssen, und dass das Pedal bei jedem Takt von Neuem zu nehmen sei.

Dieses gilt auch von jenen gebrochenen Accorden, welche eine harmonische Begleitung bilden und welche ohne Pedal leer und trocken klingen würden, z.B.

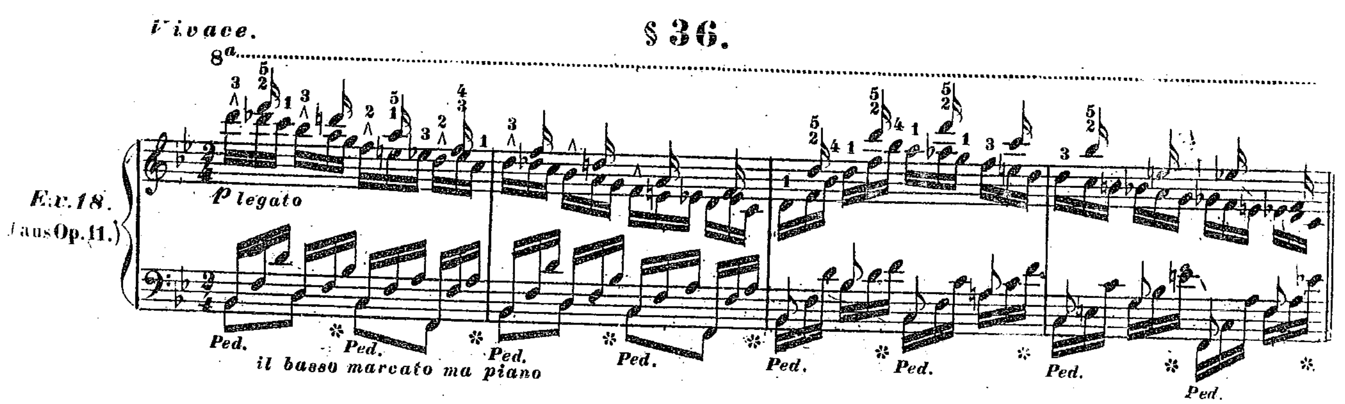
Ex. 17. (aus Op. 13.)



Hier ist bei jedem halben Takt das Pedal von Neuem zu nehmen.

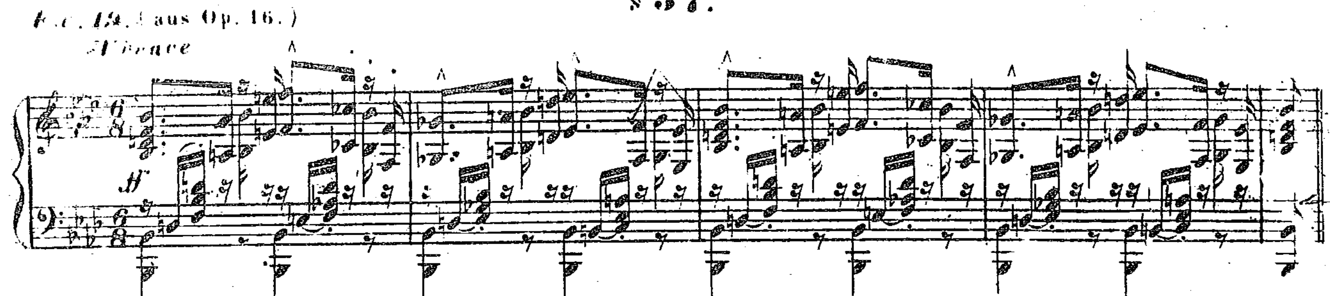
§ 36.

Ex. 18. (aus Op. 11.)



Hier hat der Tonsetzer das Pedal ausdrücklich angezeigt, weil es ausserdem sonst nicht durchaus nothwendig erscheint. Die Doppelnoten in der rechten Hand müssen zusammen angeschlagen werden. Es wäre gefehlt, sie so zu brechen, als ob die tiefere ein Vorschlag wäre.

§ 37.



Jn diesem Bravoursatz wird die linke Hand nach den 2 ersten Sechzehnteln über die Rechte gehoben, um die ihr zukommende Octave bequem anschlagen zu können. Das Pedal darf nach jeder Bass-Octave nur durch 3 höchstens 4 Sechzehnteln gehalten werden.

§ 38.

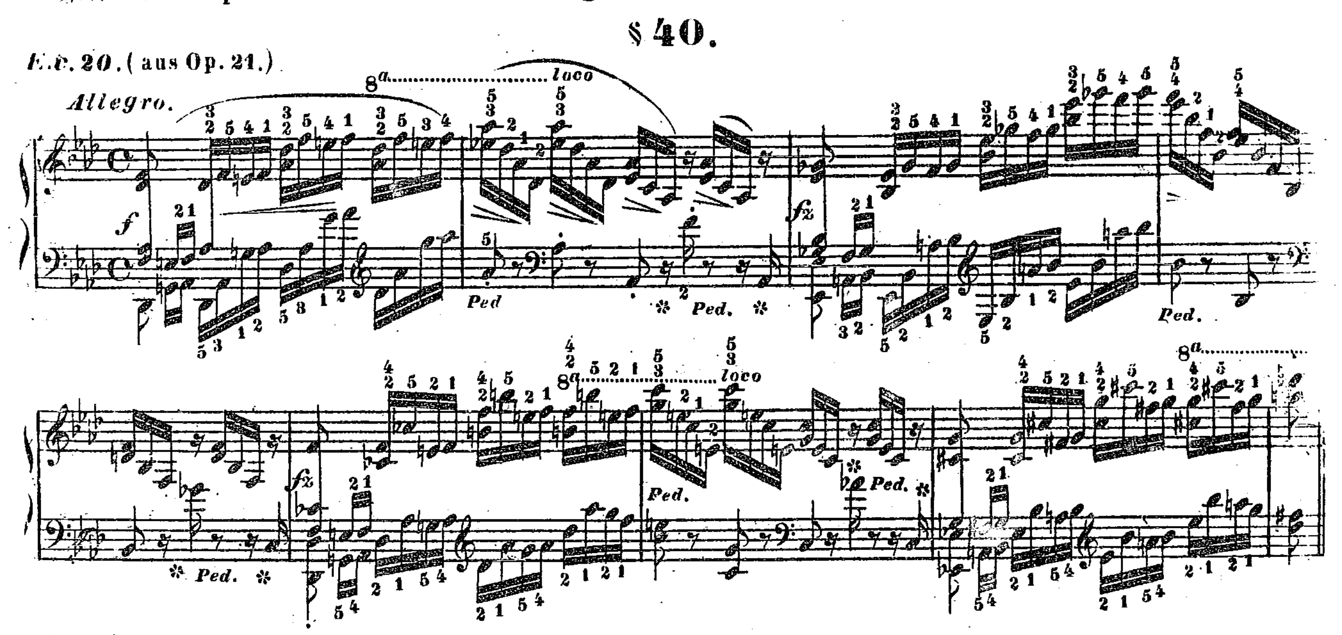
Henselts *Compositionen* müssen mit vieler Empfindung und Leidenschaftlichkeit vorgetragen werden, und deren Schwierigkeiten erfordern einen markigen Anschlag, grosse Dehnbarkeit der Finger, und eben so wie alle neuern Tonwerke, eine wohlberechnete Benützung des Pedals. Jn seine Melodien muss noch weit mehr Gefühl als Eleganz gelegt werden.

§ 39.

Vortrag der Chopin-schen Compositionen.

Die besondern Schwierigkeiten, welche *Chopins* Clavierwerke dem Spieler darbiethen, bestehen vorzüglich in der grossen Ausspannung der Finger und in der ganz eigenen Fingersetzung, welche bei manchen eigenthümlichen Passagen oft nöthig wird. Auch bedarf es eines sehr delikaten Anschlags und sehr ausgebildeten Vortrags, so wie auch der richtigsten Anwendung des Pedals, um seinen oft sehr fremdartigen Harmonien und Verzierungen den gehörigen Wohlklang zu geben. Die nachfolgenden Beispiele werden auf das Wichtigste aufmerksam machen.

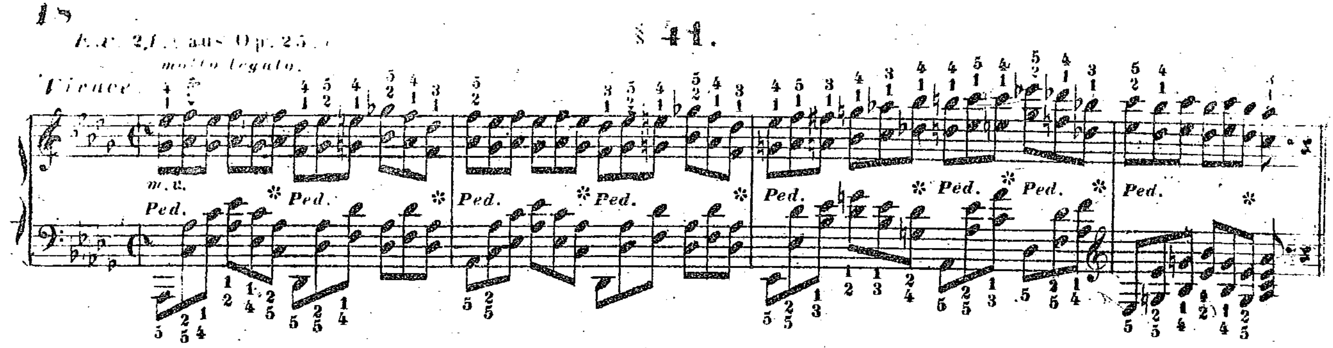
§ 40.



Da diese Passagen *legato* vorgetragen werden müssen, so ist die allerdings unbequeme Fingersetzung nothwendig. Auch sind die Doppelnoten in der rechten Hand fest zusammen anzuschlagen, und das ganze muss fliessend ungezwungen, ohne scheinbare Bravour ausgeführt werden.

§ 41.

Ex. 21. (aus Op. 25.)



Da das vom Autor vorgeschriebene *Pedal* hier wirklich nothwendig ist, um die Gesammtharmonie durch die linke Hand fest zu halten, so wird der feine Sinn des Spielers selber finden, dass die rechte Hand durchaus nicht grell und mühsam angeschlagen werden darf, indem sonst die durchgehenden Halbtöne eine Disharmonie hervorbringen würden, die nicht im *Character* des Tonstücks liegt.

§ 42.

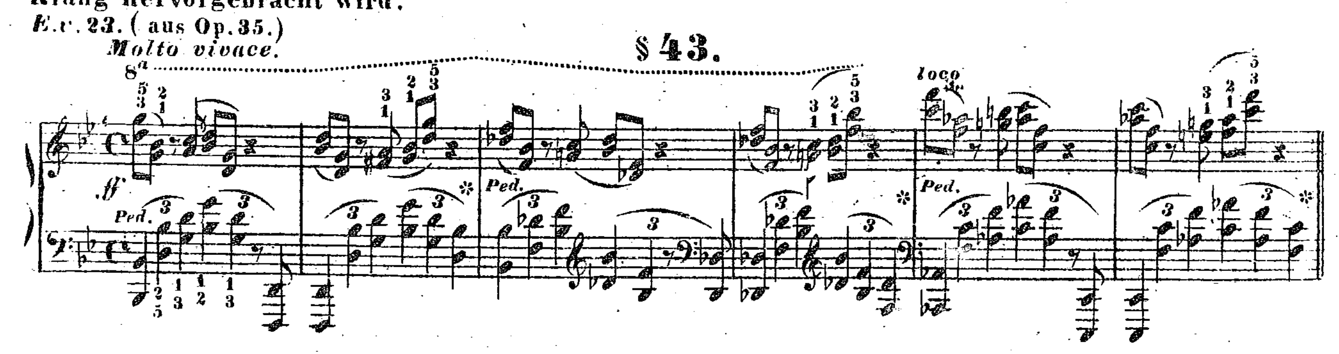
Ex. 22. (aus Op. 49.)



Da in diesem Beispiel das *Pedal* stets forttönt, so scheint das *staccato* des Basses überflüssig. Dem ist aber nicht so. Es ist bemerkenswerth, dass abgestossene Töne beim Pedal ganz anders klingen, als wenn dieselben gehalten würden, weil durch das Stossen eine ganz andre Gattung von Klang hervorgebracht wird.

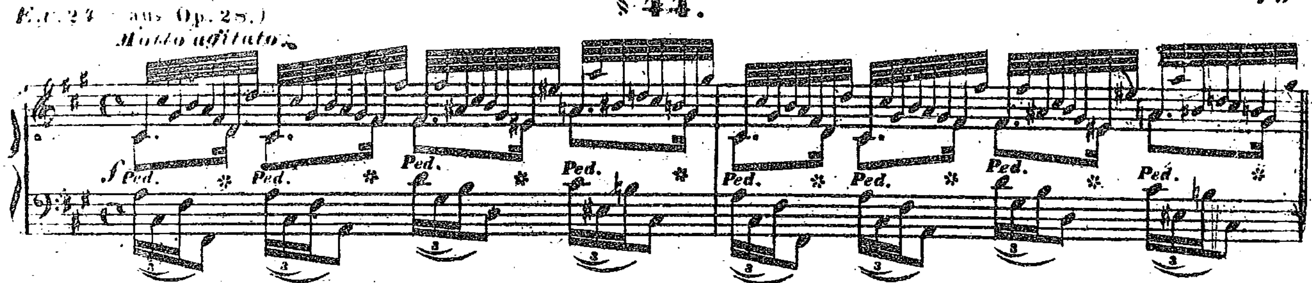
Ex. 23. (aus Op. 35.)

§ 43.



Die Eintheilung dieser Stelle ist nicht so schwierig als sie scheint, wenn man anfangs jede Hand allein in dem vorgeschriebenen schnellen Tempo so lange übt, bis die ihr zukommende Bewegung zur Gewohnheit wird, und sodann beim Zusammenspielen nur darauf sieht, dass jede Hand ihre Unabhängigkeit vor der andern bewahrt.

§ 44.



Die obern kleingestochenen Noten müssen weit schwächer und leichter gespielt werden als die gross geschriebene Melodie und als der Bass. Die Eintheilung ist eben so zu üben, wie im *Ex.* 22.

§ 45.

Chopin's Compositionen sind nicht so sehr auf brillante Effekte berechnet, wie die der früher besprochenen Tonsetzer, obwohl sie bedeutend schwierig einzustudieren sind. Ihr *Character* ist höchst sentimental, auch meist schwermüthig. Der Vortrag ist vorzüglich auf zweckmässigen Tempo-Wechsel durch *Ritardando, accelerando,* und alle übrigen, im dritten Theile dieser Schule besprochenen Mittel des Vortrags berechnet. Auf jeden Fall muss der Spieler die vollkommenste Fertigkeit besitzen, ehe er das Studium dieser *Compositionen* beginnt, da in denselben alle Künste des gefühlvollen und auch eleganten Ausdrucks auf die Spitze gestellt sind.*)

§ 46.

Über Taubert's Compositionen.

Taubert reiht sich in seiner Vortragsweise mehr der Manier *Thalbergs* und *Henselt's*, als jener *Chopin's* an, und seine Effekte beruhen ungefähr auf denselben Mitteln. z. B.

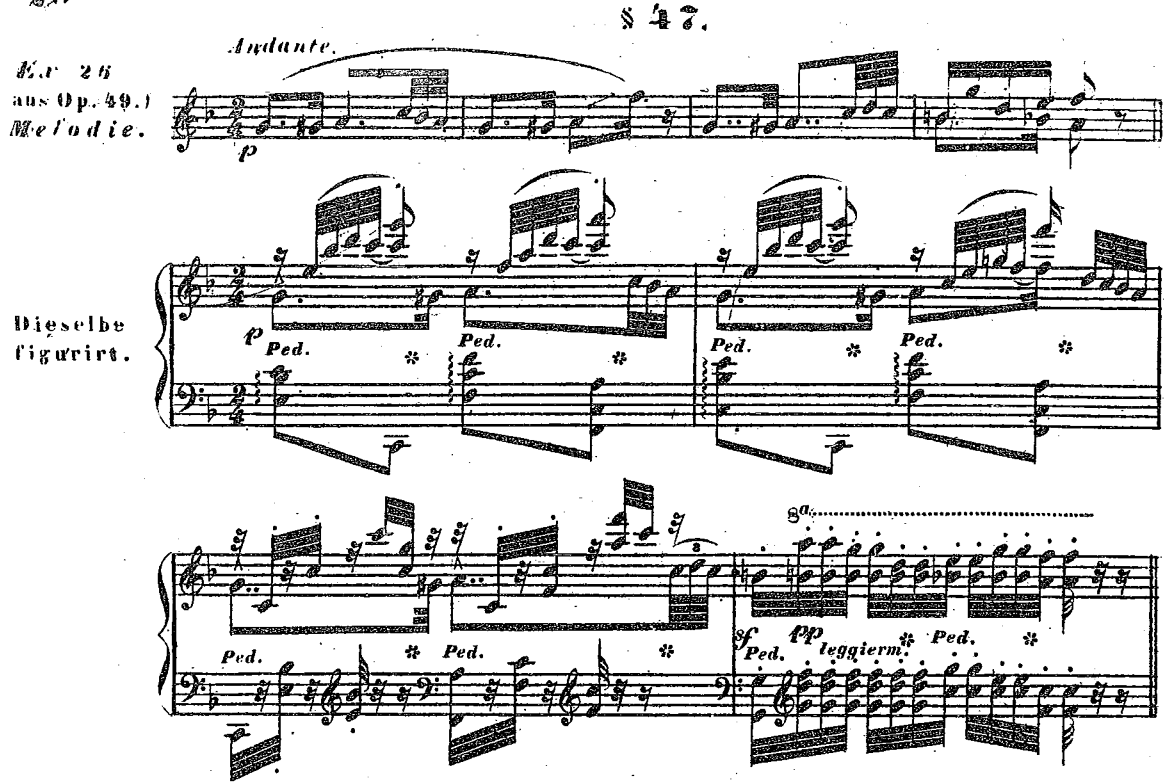


Die Octaven der Melodie sind mit der rechten Hand zu spielen, und werden durch das Pedal gehalten, während dieselbe Hand die obern Noten der Zwischenbegleitung ausführt. Diese letzteren müssen mit den 3 Sechzehnteln in der linken Hand völlig *legato* und fliessend erscheinen, wie es auch die untre *Ligatur* anzeigt.

---

*) Bei diesen Zusatzkapiteln wird natürlicherweise darauf gerechnet, dass die ganze Schule, zu welcher sie gehören, wohlstudirt, und besonders der dritte, vom Vortrage handelnde Theil vollkommen verstanden worden sei.

§ 47.



Dieselbe Art des Vortrags. Besonders im dritten Takte müssen nicht nur die Finger und Hände, sondern auch die Arme möglichst leicht bewegt werden.

§ 48.

Manche neuere Tonstücke werden jetzt mit besondern Benennungen bezeichnet, wie z. B: Die *Najade*, Die *Sirene*, Das Glöckchen *(Campanella)*, *Undine*, *Graziosa*, Elfenreigen, u. s. w.

Es ist die Sache des Tonsetzers, dem Character treu zu bleiben, den er sich bei der gewählten Überschrift gedacht hat.

Allein der Spieler darf nicht vergessen, wie sehr, es von seinem Vortrag eigentlich erst abhängt, dass der Zuhörer diesen Character wirklich erkenne. Fast alle obenangeführten Namen deuten auf irgend ein übernatürliches Bild, auf eine mährchenhafte Jdee, die im Spiel nur durch die feinste Grazie, durch eine feenhafte Leichtigkeit ausgedrückt werden kann. Ein Feenreigen z. B. würde, (selbst wenn die *Composition* noch so gelungen wäre,) dem Hörer doch nur als ein Tanz böser Kobolde erscheinen, wenn der *Pianist* das Tonstück hart und plump vortrüge.

§ 49.

Daher ist eine vollendete mechanische Fingerfertigkeit doch immer die erste und wichtigste Bedingung, ohne welche die poetische Auffassung unmöglich, oder wenigstens ganz unnütz wäre. Die Letztere hängt dann vom Lehrer, vom Talente des Spielers, vom Eindringen in den Geist der *Composition*, und vorzüglich vom Anhören grosser Künstler ab. Wir müssen uns daher immer auf die Grundsätze beziehen, die in den 3 ersten Theilen dieser Schule als die einzigen Mittel festgesetzt wurden, um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen.

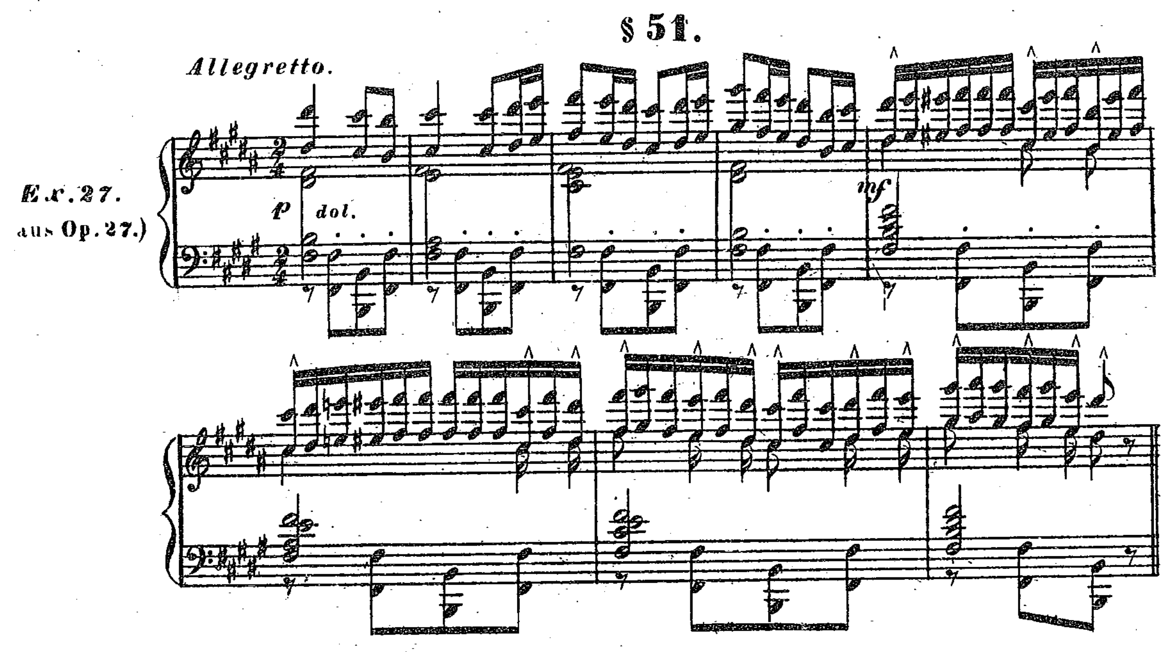
§ 50.

Über Willmers Compositionen.

Es ist interessant zu bemerken, wie viele verschiedene Vortragsarten und Behandlungsweisen

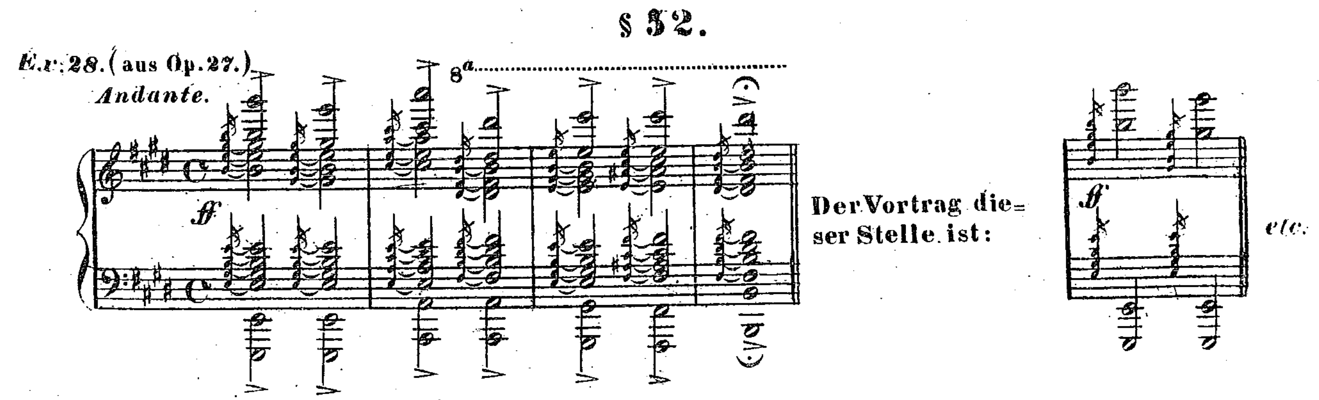
auf dem *Fortepiano* möglich sind. Jeder der eben genannten ausgezeichneten Künstler unterscheidet sich vom Andern durch geistige Auffassung, technische Fertigkeit, überraschende Wirkungen, Verschiedenheit des Anschlags und Tons u. s. w. in so bedeutendem Grade, dass man wohl erstaunen darf, im *Fortepiano* eine solche Mannigfaltigkeit möglich zu finden. Auch Willmers zeichnet sich vorzüglich durch eine grosse Ausbildung des brillanten Spiels aus, und weiss die bisher entdeckten Effekte auf eine so interessante Weise zu benützen, dass er wirklich seinem Vortrag manche neue Seite abgewann. Seine Stärke beruht vorzüglich auf einem sehr vollkommenen Vortrage der *Scalen*, der *Octaven*, der Sprünge, und vor allem des Trillers, in allen Graden der Geschwindigkeit. Hier einige Beispiele.

§ 51.



Es versteht sich, dass die Haltung der *Accorde* durch das *Pedal* bewirkt wird, indem auch dieser Künstler alle seine Wirkungen auf dieses gründet. Bei den *Octaven* im 5ten und den folgenden Takten müssen die Noten des frühern Thema besonders markirt werden, wozu in dem raschen Tempo eine besondre Elastizität des Arms gehört.

§ 52.



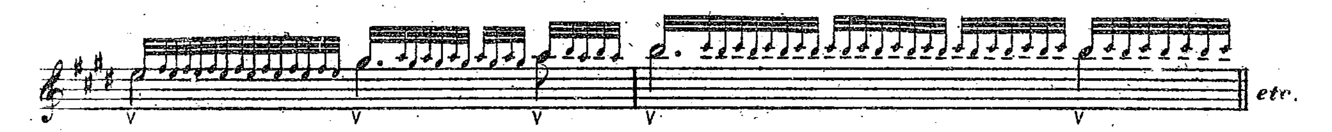
und die Sprünge müssen mit der möglichsten Schnelligkeit und Kraft ausgeführt werden, während das *Pedal* die vollstimmige Harmoniefülle hervorbringt.

Auch hier sieht man, welche Effekte in der Benützung des *Pedals* liegen.

§ 53.



Indem der Autor anzeigt, dass die Melodie gut markirt werde, meint er folgenden Vortrag der Triller.



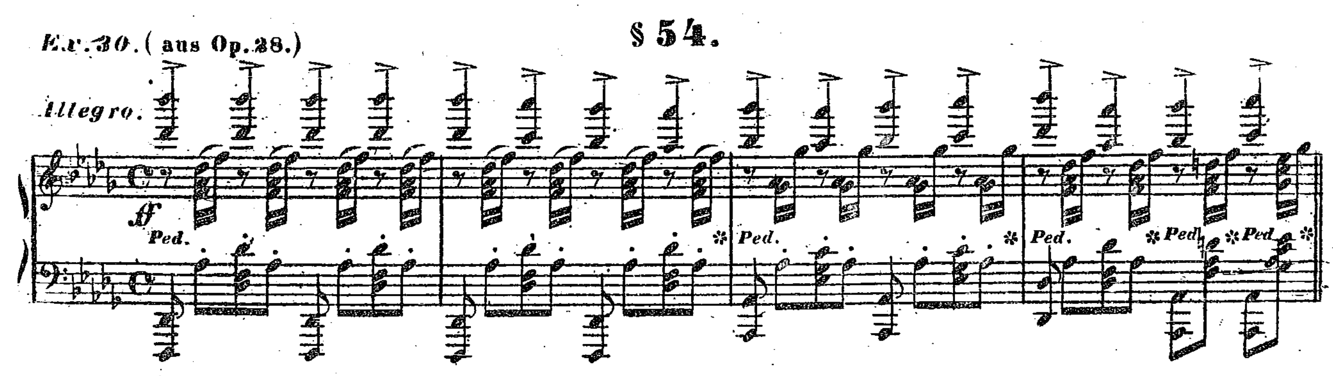
Es muss nämlich die erste Grundnote eines jeden neuen Trillers etwas stärker angeschlagen werden, ohne jedoch die gleiche Schnelligkeit aller Trillernoten im geringsten zu unterbrechen. Die Anzahl der kleinen Trillernoten bleibt übrigens unbeschränkt, und hängt von dem *Tempo* des Tonstücks und von der Schnelligkeit des Trillers ab.

Solche Kettentriller sind zwar schon längst dagewesen. Aber hier werden sie in ungewöhnlich langer Dauer, (oft durch die Hälfte des Tonstücks) ohne Unterbrechung angewendet, und ein perlender, deutlicher Vortrag derselben in allen Schattierungen des *forte* und *piano* verleiht ihnen, ohne alle Einförmigkeit, einen sehr ansprechenden Reiz.

Man muss dabei den Daumen so viel als möglich benützen, selbst wenn die tiefere Note eine Obertaste ist. z. B.



§ 54.



Bei solchen Bravoursätzen wird die Geschicklichkeit und Leichtigkeit des Armes noch weit mehr in Anspruch genommen, als jene der Finger. Die obern Octaven, welche die Melodie bilden, müssen besonders stark und fest, (aber ja nicht *arpeggirt*) angeschlagen werden, und der Spieler eine sichre Herrschaft über die ganze Tastatur besitzen.

Beim Einüben solcher Sätze muss sich der Spieler ein freies Athmen angewöhnen, denn die Anstrengung ist nicht gering, und kann bei schwächern Naturen zuletzt schädlich werden.

§ 55.

Über den Vortrag der Compositionen Franz Liszt's.

Liszt wurde von der Natur nicht nur mit einem grossen Talente, sondern auch mit einer sehr glücklichen Organisation der Finger und Hände begabt. Alles, was wir bisher im Einzelnen besprochen haben, steht ihm vereinigt zu Gebothe, und daher lässt sich der ungeheure Erfolg erklären, den er überall, (selbst schon bei seinem ersten Auftreten im frühem Alter) erlangt hat. Damit vereinigt er beim Vortrage eine geniale, originelle Auffassung und einen geistreichen Humor mit so mächtigem Gefühl, dass eine Schilderung durch Worte nicht wohl möglich ist.

Liszt's Compositionen sind so schwer, wenn man sie würdig, in seinem Geiste vortragen will, dass der Spieler, der dieses unternimmt, zuvor alle bereits besprochenen Spielweisen sich wohl angeeignet haben muss. Daher entstand die, bis jetzt nicht unrichtige Meinung, dass man Liszt's Werke nur von ihm selbst vorgetragen, hören könne. Manche Stellen in seinen *Compositionen* klingen, bei gewöhnlichem Vortrag, sehr hart und abentheuerlich. Aber unter seiner Hand, wo selbst im rapidesten *Tempo* jeder Finger eine eigene Seele zu haben scheint, verschwindet alles Grelle, oder steht so gut an seinem Platze, dass der Totaleindruck stets ergreifend und bewunderswürdig bleibt. In den folgenden Beispielen wollen wir versuchen, einige seiner Eigenthümlichkeiten zu schildern.

§ 56.



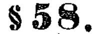
Diese Stelle musste auf 3 Zeilen geschrieben werden, (was jetzt auch von andern Tonsetzern bisweilen gethan wird), da es nicht möglich gewesen wäre, die Melodie der rechten Hand zwischen die sich kreuzende Begleitung zu setzen. Die linke Hand hat das *Accompagnement* sehr leicht und *piano* vorzutragen, und sich dabei stets über der rechten Hand zu halten. Die rechte Hand trägt die Melodie um so viel kräftiger vor, als nöthig ist, um mit einer andern Tongattung hervorzutreten, — doch nicht *forte*. Das *legato* der rechten Hand kann natürlicherweise nicht durch Haltung der Tasten bewirkt werden, sondern nur durch eine sehr genaue Benützung des *Pedals*. Daher müssen selbst diejenigen Noten, nach welchen die rechte Hand der linken schnell Platz machen muss, doch so weit ausgedrückt werden, dass die Täuschung fortdaure, als würde die ganze Melodie auf einem andern Instrumente ausgeführt. Das *Pedal* ist in jedem Takte 2mal zu nehmen, indem es bei der 2ten Bassoctave (oder 3ten Taktviertel) von neuem (nach dem schnellsten Weglassen) wieder eintritt.

§ 57.



Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obern Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

§ 58.



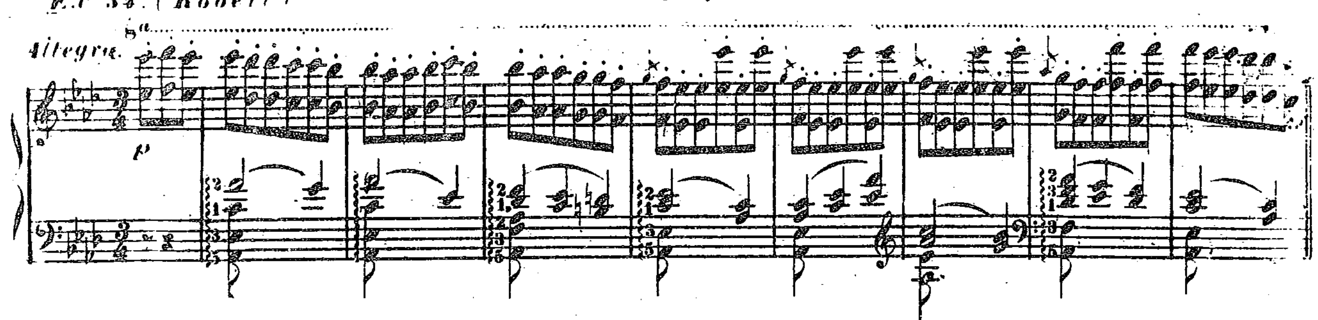


Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obre Triller, so wie die Bassbegleitung etwas weniger markirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

---

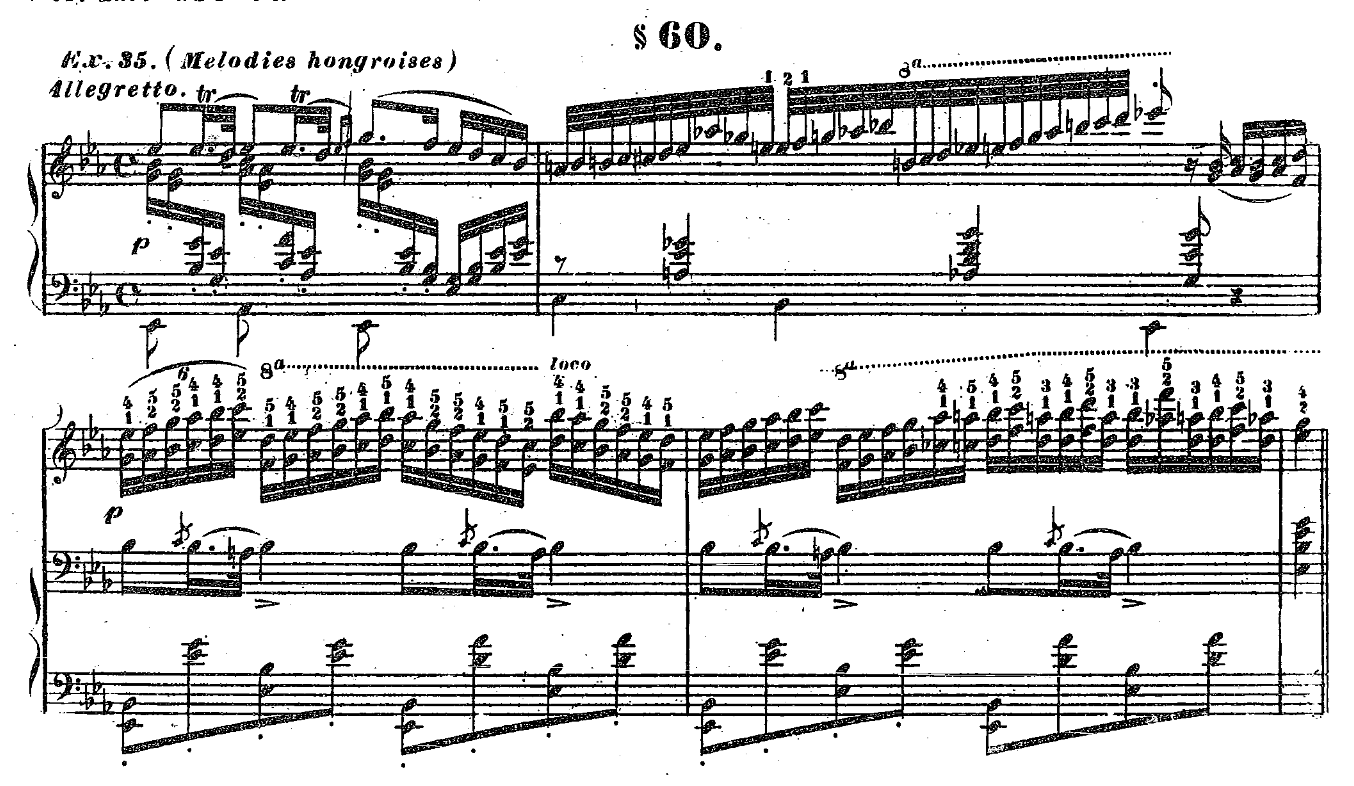
*) Da bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasie*) bezeichnet.

§ 59.



Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

§ 60.



Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3ten und 4ten Takte wird folgendermassen ausgeführt.



Die Melodie auf der mittern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da [illegible] schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

§ 57.



Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obern Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

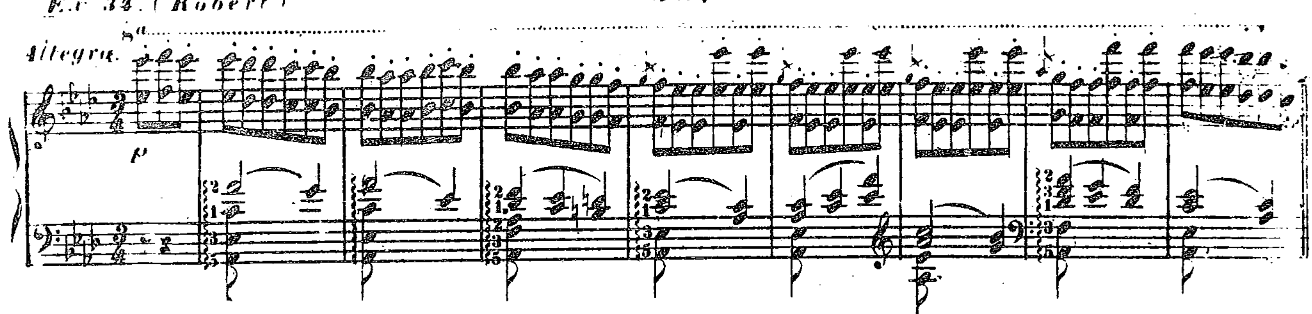
§ 58.



Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obre Triller, so wie die Bassbegleitung etwas weniger markirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

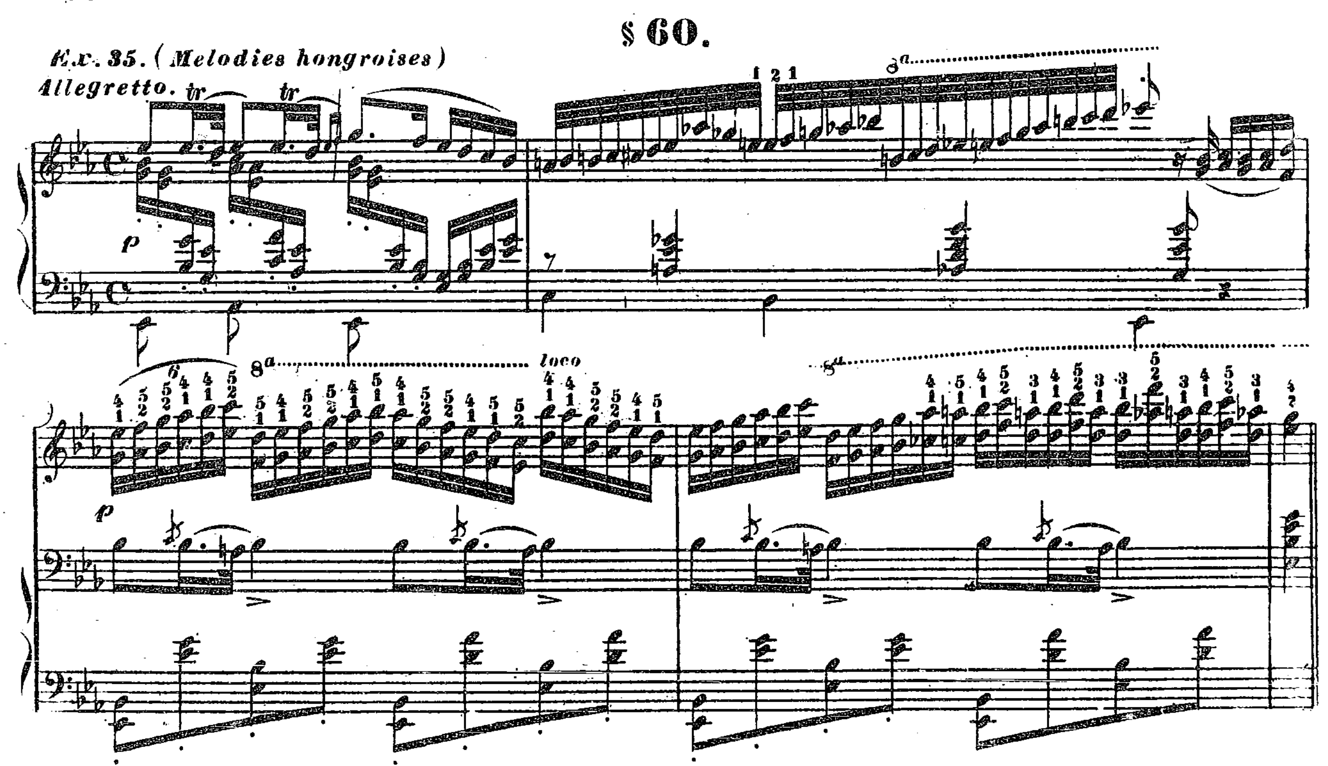
*) Da bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasie*) bezeichnet.

§ 59.



Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

§ 60.



Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3ten und 4ten Takte wird folgendermassen ausgeführt.



Die Melodie auf der mittern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da sie schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

§ 61.

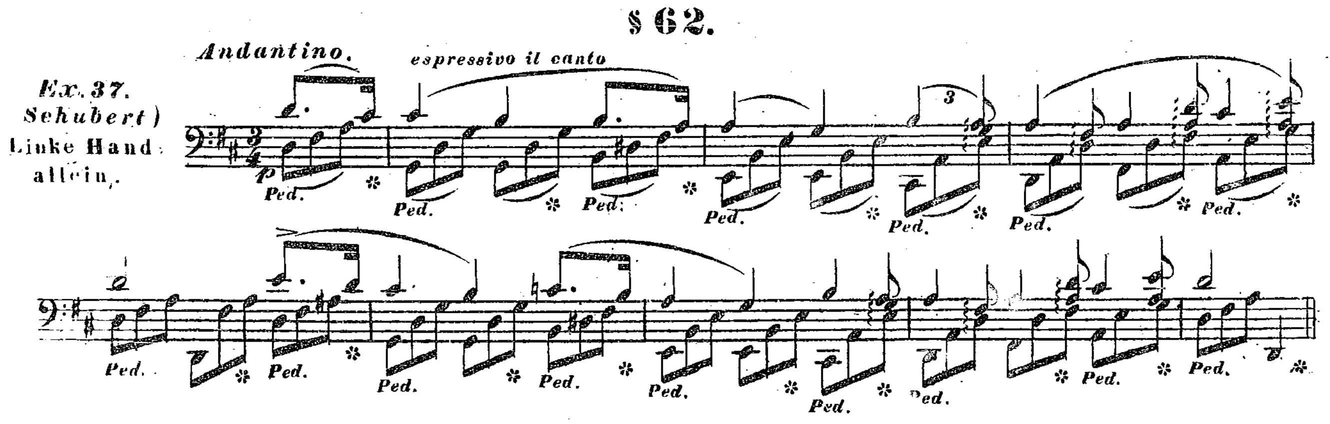
Allegro.

Ex. 36. Lucia)

sempre cresc.

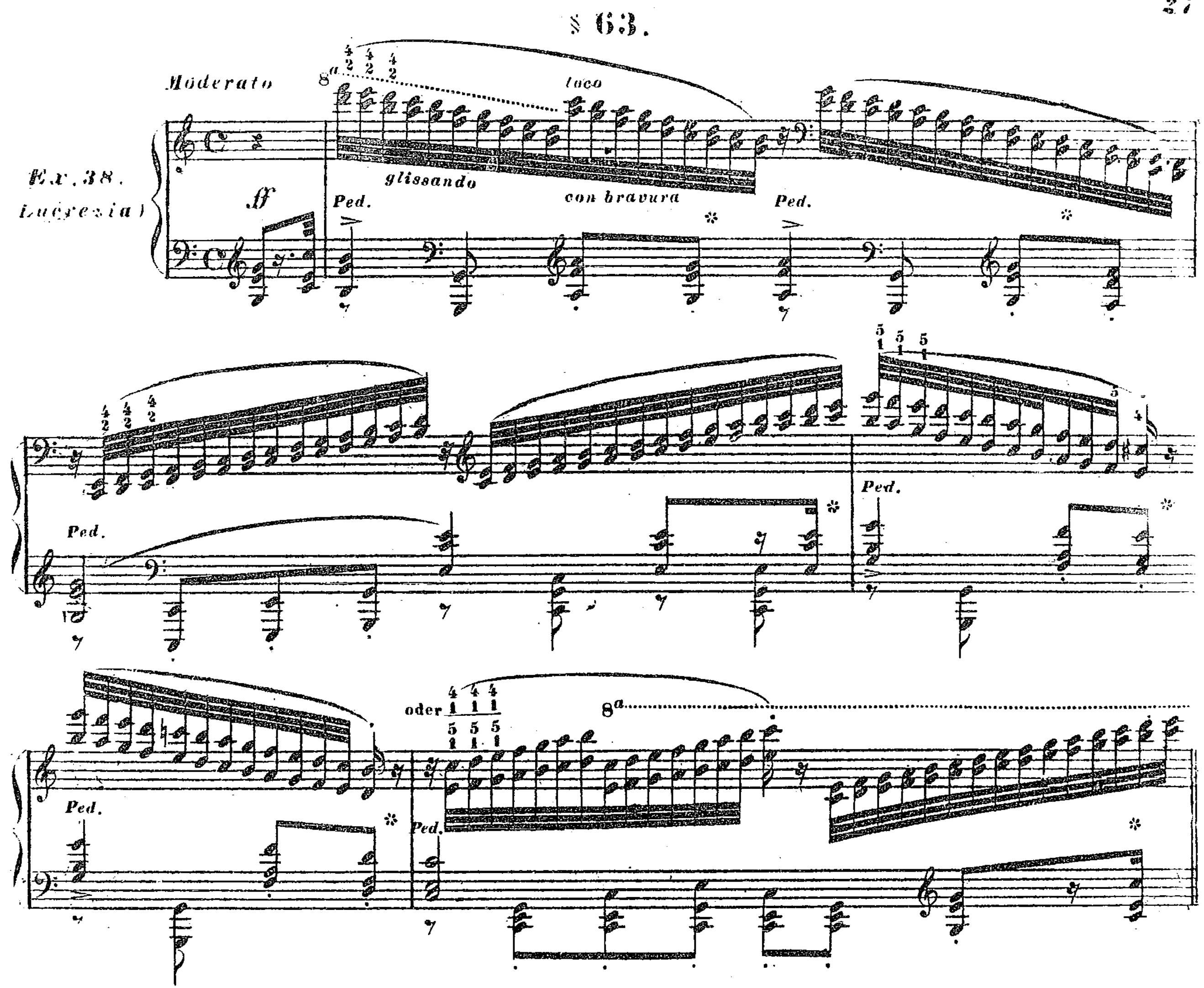
Die Melodie [musical notation] muss in beiden Händen auffallend markirt werden, während die Zweiunddreissigsteln möglichst geläufig und gleich fortlaufen, da das Ganze im raschen Tempo zu spielen ist. Das *Pedal* wird bei jedem halben Takt von Neuem genommen.

§ 62.



Die Melodie mit vielem Ausdruck und kräftiger als das *Accompagnement*. Alles *legato*. Das *Pedal* genau, damit die tiefste Note den Grundbass ausfülle. Die Spannungen (oder Sprünge) so schnell als möglich, wie Vorschläge ausgeführt.

§ 63.



Obwohl diese Passage mit schleifenden Fingern zu den selten gebräuchlichen gehört, so muss der Spieler doch wissen, wie er sie einzustudieren hat. Bei den *Terzen* werden die 2 Finger $\substack{4\\2}$ $\substack{4\\2}$ $\substack{4\\2}$ so hoch und schief gehalten, dass nur die glatte Fläche der Nägel auf den Tasten herab oder hinaufgleitet. Bei den *Sexten* kann im Herabsteigen der Daumen auch so schief gehalten werden, aber der 5te Finger muss diese Schleifung mit der fleischigen Seite vollbringen, wobei er hinreichend straff zu halten ist. Im Aufsteigen muss dagegen der 5te (oder 4te) Finger so gebogen werden, dass die Nagelfläche schleife, und der Daumen muss mit der weichen Hautfläche mitfahren.

Da sich diese Stelle nicht wohl langsam üben lässt, so ist es am besten, wenn man vor allem die linke Hand allein im rechten, hier ziemlich raschen Tempo vollkommen einstudiert und hierauf die *Passagen* der Rechten mit möglichster Leichtigkeit dergestalt hinzufügt, dass ohne Lücke und Aufenthalt die Schlussnote eines jeden Laufs zu rechter Zeit eintreffe, indem die Gleichheit dieser Läufe nur von der gleichen Bewegung der Hand abhängt. Immer bleibt diese Stelle äusserst schwierig, und nur durch die meisterhafteste Leichtigkeit und Sicherheit kann ihr eine künstlerische Wirkung abgewonnen werden. Übrigens hat auch *Beethoven* und *Hummel* dieses Schleifen (in *Octaven*) mehrmal angewendet.

§ 64.

Ex. 39. (Etudes) Melodie. *mf* etc

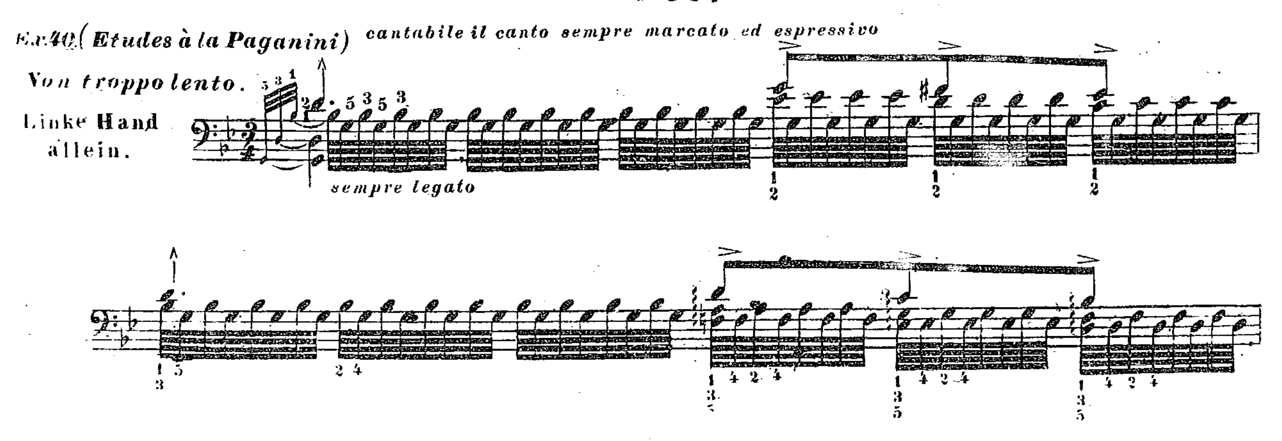
Animato. Dieselbe figurirt. *sempre legato* *p* *sempre dolce*

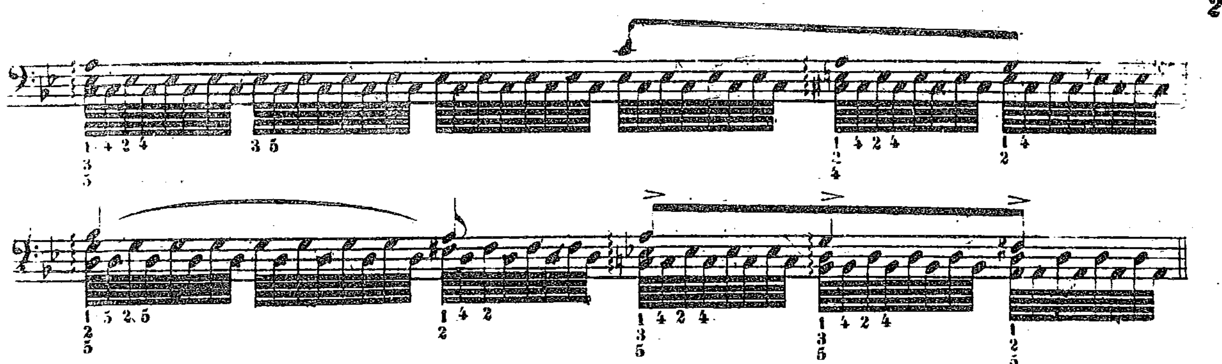
Jn diesem Beispiel müssen sich beide Hände bei der ruhigsten Haltung gewissermassen in vier selbstständige Theile von einander unabhängig vertheilen. Die untre Stimme der rechten Hand *accompagnirt* im strengsten *Legato*, während die Oberstimme mit einer figurirten Melodie eben so *legato*, aber ausdrucksvoller hervortritt. Jn der linken Hand ist die Hauptmelodie um so schwerer deutlich herauszuheben, da sie, bei eben so ruhiger Hand, zwischen die begleitenden Stimmen tritt, aus welchen sie deutlich herausgehört werden soll, während doch das Ganze in schneller Bewegung äusserst sanft und delikat vorgetragen werden muss.

Man sieht, welche Herrschaft der Spieler über die natürliche Kraft eines jeden Fingers haben muss, — eine Herrschaft, welche nur dadurch erlangt werden kann, dass man jede Gattung von Bravour ohne die geringste Mühe und Anstrengung in seiner Gewalt habe.



§ 65.





Durch diese, und ähnliche *Etuden* wird jene Unabhängigkeit der Finger vorzüglich erlangt, von der wir im vorigen § sprachen. Die bewegte Figur muss möglichst schnell ausgeführt werden, während der Gesang mit dem Daumen *legato* zu markiren ist. Das stehende Zeichen (∧) bedeutet einen höhern Grad von Stärke als das liegende (>), und überhaupt sind alle Vortragszeichen, deren sich *Liszt* bedient, wohl zu beachten, da sie für diejenigen, welche keine Gelegenheit hatten, ihn selber zu hören, noch der sicherste Anhaltspunkt sind.

Dasselbe gilt auch von den (zum Theil sehr ungewöhnlichen) italienischen und französischen Worten, die man in seinen *Compositionen* sehr häufig findet.

§ 66.

Presto con strepito.

(*Ex. 41. Melodies hongroises.*)

Cadenza

dimin.

Hier sehen wir, dass selbst im rapidesten Tempo eine ungewöhnliche, scheinbar ganz unregelmässige Fingersetzung benützt werden kann, welche aber freilich nur die Frucht der vollendetsten technischen Ausbildung der Fingerfertigkeit sein darf, da sie sonst Härte und Unsicherheit verursachen würde.

Noch finden wir bei Liszts *Compositionen* zu bemerken, dass er bisweilen während chromatischen und andern Läufen im tiefsten Basse das *Pedal* ununterbrochen benützt, und dadurch eine Tonmasse hervorbringt, die, wie eine dicke Wolke, nur auf die Gesammtwirkung berechnet ist. Diese Wirkung ist, sparsam und am rechten Orte angebracht, keineswegs unkünstlerisch. Denn auch Beethoven hat einigemal Ähnliches bezweckt, und die neuere Schule macht davon oft genug Gebrauch.

§ 67.

Der Vortrag der Liszt'schen Compositionen besteht demnach in dem Verein und der Abwechslung der möglichsten Leichtigkeit mit der höchsten Kraft, des zartesten Ausdrucks mit dem ausgelassensten Humor, der weichsten Sanftheit mit der vollendetsten Bravour, — und wenn es bisjetzt andern Spielern so selten gelang, dieselben mit Wirkung zu produzieren, so war immer die Hauptursache, dass sie der technischen Schwierigkeiten nicht im gehörigen Grade mächtig waren, und daher dasjenige mühevoll und mit widriger Härte dem Jnstrumente abzuringen strebten, was nur bei der meisterhaftesten Leichtigkeit von Wirkung sein kann. Die sehr häufige Anwendung jeder Art des *Tempo rubato* ist in seinem Spiel so wohlberechnet, dass er stets, wie ein trefflicher Deklamator, jedem Hörer verständlich bleibt, und daher auf alle Klassen des Publikums immer den grössten Eindruck bewirkt. Auch dieses ist nur die natürliche Folge der vollkommensten Beherrschung der Mechanik vereint mit der Entwicklung des musikalischen Sinns durch die genaue Kenntniss der Compositionen aller grossen Meister aus den verschiedenen Epochen der vergangenen und gegenwärtigen Zeit. Daher ist Liszt des richtigen Vortrags aller andern Tonwerke in eben dem Grade mächtig, wie seiner eigenen, und nur auf diesem Wege, den er von seiner Kindheit an befolgte, kann man es auf diese Stufe der Vollendung bringen.

§ 68.

Noch manche *Pianisten* zeichnen sich in unsrer Zeit durch ihre *Virtuosität* wie durch ihre Werke aus, z. B. ***Pirkhert***, ***Kullak***, ***Mayer***, ***Dreyschock***, ***Prudent***, *etc: etc:* Aber da ihre *Compositionen* grösstentheils auf denselben Wirkungen beruhen, die wir eben zu schildern versucht haben, so bedarf es keiner weitern Beispiele, und der denkende Kunstjünger wird das bereits Gesagte auch weiter anzuwenden wissen.

§ 69.

Wir glauben nun dargethan zu haben, dass das jetzige Clavierspiel in einer, fast schon zum höchsten Grade gesteigerten Bravour, in einem sehr verfeinerten Ausdruck, aber vorzüglich in den Wirkungen besteht, welche durch die Anwendung des Pedals hervorgebracht werden. Es bleibt uns nur noch zu bemerken, dass man alle diese Eigenschaften nur stufenweise erlangen kann, und daher beim Einstudieren solcher Werke eine fortschreitende Ordnung beobachten muss. Denn diese neuere Schule stützt sich, (wie jeder Fortschritt und Geschmackesänderung) auf die Resultate und Erfahrungen der frühern Schulen, und nur derjenige kann es darin zu wahrer Vollkommenheit bringen, der zuvor durch das Studium der ältern guten Tonsetzer, (***Cramer***, ***Dussek***, ***Hummel***, ***Moscheles***, ***Kalkbrenner***, ***Herz***, *etc.*) eine gründliche Behandlung des *Fortepiano* und grosse, geregelte Fertigkeit sich angeeignet hat. Ohne diese Bedingung würde man, nach jahrelanger Mühe und verlorner Zeit, doch nur Unvollkommnes leisten. Die Künstler, welche diese neuere Manier erfanden, haben ja denselben Weg gemacht und machen müssen — und man darf nicht vergessen, dass die neuesten Tonwerke nur dann von guter Wirkung sind wenn sie mit meisterhafter Vollendung vorgetragen werden. Die Mittelmässigkeit wäre da nur widerlich und lächerlich.

§ 70.

Die Richtung, welche in der eben geschilderten neuen Art das *Fortepianospiel* genommen hat, ist übrigens eine naturgemässe Folge der verbesserten Justrumente, der vermehrten Erfahrungen in der Fingerfertigkeit, des ewig ändernden Geschmacks, und endlich der grossen Vortheile, welche von jeher grosse *Virtuosen* und glänzende Bravour-Künstler in der Welt erlangt haben. Es ist ganz natürlich, dass jeder Künstler den andern gerade in dem zu überbiethen strebt, was diese Vortheile am meisten sichert, und darüber zu klagen, dass dabei manche Übertreibung und mancher Missbrauch Statt findet, wäre unnütz, folglich unweise, — denn die Zeit selber übernimmt darin das sicherste Richteramt, indem sie das Gute behält, und das Überflüssige fallen lässt.

Doch ist es unsre Pflicht, auch auf die Abwege aufmerksam zu machen, zu welchen diese Richtung führen kann.

§ 71.

Der erste Abweg ist der Missbrauch in der Anwendung des Pedals. Viele Spieler haben sich dasselbe so sehr angewöhnt, dass das reine, klassische Fingerspiel beinahe ganz versäumt worden ist; — dass Mancher kaum im Stande wäre, einen einfachen, vierstimmigen, gebundenen Satz gehörig *legato* ohne Pedal vorzutragen; — dass sich die Finger, wie das Gehör, immer nur auf die Bindungen und Effekte verlassen, welche das Pedal hervorbringt, und dass folglich der Fuss eine beinahe wichtigere Rolle spielt als die Hände. Daher ist mancher *Pianist*, der bereits alle diese neuern Künste in seiner Gewalt hat, ganz unfähig, eine einfache Sonate von *Mozart* oder *Clementi*, oder eine Fuge von *Bach* würdig vorzutragen.

§ 72.

Der zweite Abweg ist, dass man das richtige Tempo-halten fast ganz verlernt, da das *Tempo rubato* (nämlich das willkührliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmasses) jetzt oft bis zur *Caricatur* angewendet wird. Wie oft haben wir in der neuern Zeit hören müssen, dass z.B. beim Vortrage eines Hummel'schen *Concerts* schon im ersten Satze, (der doch nur aus einem Tempo besteht) die ersten Zeilen *Allegro*, die Mittel-Melodie *Andante*, die darauf folgende Passage *Presto*, und dann wieder einzelne Stellen unendlich gedehnt, u.s.w. vorgetragen wurden, — während doch Hummel selbst seine *Compositionen* in einem so festen Zeitmasse vortrug, dass man beinahe immer das *Metronom* dazu hätte schlagen lassen können.

Auf diese Art wird jede solide *Composition* oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, und obwohl unsre Zeit allerdings einen höhern Grad von Ausdruck fordert, und auch fassen kann, so muss man doch einen Unterschied zwischen einer Fantasie und einem geregelten Kunstwerke machen, mag nun das letztere mit oder ohne Begleitung sein.

§ 73.

Der dritte Abweg endlich ist, dass Viele, von dem Reiz des modernen Spiels hingerissen, das Studium der ältern Tonwerke missachten und versäumen, — jener Tonwerke, welche die Zeit bereits als klassisch*) erkannt hat. Der Gehörsinn wird bei manchem Kunstjünger so verwöhnt, dass er das Gute, Grosse, und wahrhaft Schöne nicht mehr zu würdigen weiss, und den Kern oft wegen der Schale wegwirft. Kein Verständiger wird aus Vorliebe zum Alten das Moderne verschmähen. Aber das Gegentheil ist nicht minder tadelnswerth, und der junge Künstler muss überzeugt sein, dass eine richtige geistige Auffassung jener Tonwerke nicht minder ehrenvoll und wirksam ist, wie die moderne Bravour, die übrigens, bei gutem Gebrauch, gewiss auch alle Achtung verdient.



*) Das Wort: klassisch, kann, nach seiner wahren Bedeutung, nur von denjenigen *Compositionen* gelten, welche sich, (auch nach dem Tode ihrer Verfasser,) durch eine lange Zeit ihre Dauer für die Zukunft gesichert haben.

2tes Capitel.

Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.

§ 1.

Beethoven begann seine Laufbahn mit *Compositionen* für das *Fortepiano*, von welchen das erste grössre Werk (*3 Trios. Op. 1*) um 1795 erschienen ist.

Seine Klavierwerke überragen alles, was vor ihm für dieses Justrument geschrieben worden eben so sehr, als sie bis jetzt noch von keinen andern erreicht worden sind, und deren vollständige Sammlung bildet einen Schatz von unvergänglichen Kunstwerken für alle Zeiten, – ganz abgesehen von seinen übrigen *Compositionen* für das Orchester, den Gesang, und für andre Justrumente.

§ 2.

Aber sowohl die geistige Auffassung, die zu ihrem Vortrage gehört, wie auch die Überwindung ihrer nicht geringen technischen Schwierigkeiten, kann nur erreicht werden, wenn man sie vollständig studiert und kennen lernt. Denn wenn auch ein gewandter Spieler, mit Hilfe eines kundigen Rathgebers, ein einzelnes Tonstück bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit einlernen kann, so wird ihm doch jener Geist und eigenthümliche Humor, jene geniale Freiheit und das tiefe Gefühl für die Schönheiten fremd bleiben, welche in der Gesammtmasse der *Beethovenschen Compositionen* verborgen liegen und daher gewissermassen den Schlüssel zu jedem einzelnen Werke geben.

Auch reicht es bekanntlich nicht hin, dass der Spieler die Schönheiten eines Tonstücks selber fühle: – er muss sie auch durch seine Finger wiederzugeben, und dem Hörer mitzutheilen wissen; daher auch oft manche Bewundrer Beethovens ganz erstaunt und betrübt sind, wenn diese Werke nicht immer diejenige Wirkung hervorbringen, die in ihnen liegt. Man schreibt es dann gewöhnlich dem verdorbenen Geschmack und andern Ursachen zu, ohne daran zu denken, dass derjenige, der zu andern spricht, sich auch deutlich, eindringend, korrekt, und würdig ausdrücken muss.

§ 3.

Wir geben daher vor Allem ein Verzeichniss der Beethoven'schen *Clavier-Compositionen*, so weit dieses zu unserm Zwecke nöthig ist.

	Anzahl der einzelnen Werke.
1. Anzahl der grossen *Sonaten* für das *Pianoforte* allein	29
2. *Sonaten* für *Pianoforte* und *Violine*	10
3. *Sonaten* für *Pianoforte* und *Violoncell* (worunter Eine für *Pianoforte* und *Horn.*)	6
4. *Trios* für *Pianoforte, Violin* und *Violoncell* (worunter Eines für *Pianoforte, Clarinette* und *Violoncell.*)	7
5. *Quintett* für *Pianoforte* und *4 Blasinstrumente* (auch als *Quartett* für *Pianoforte* und *3 Streichinstrumente.*)	1
6. *Concerte* für *Pianoforte* mit *Orchester* (worunter Eines für *Pianoforte, Violin* und *Violoncell concertant*: und Eines im *Original* für die *Violine*, jedoch von Beethoven selber für das *Pianoforte arrangirt.*)	7
7. *Fantasie* für *Pianoforte, Orchester* und *Chor*	1

*) Der Verfasser dieses Lehrbuches wurde oft und mehrseitig ersucht, den Vortrag der Beethovenschen *Clavier*-Werke zu besprechen. Indem er es hier unternimmt, diesen Wunsch zu erfüllen, glaubt er sich insoweit dazu befähigt, als er schon in früher Jugend (vom Jahr 1801 an) den Unterricht Beethovens im Clavierspiel genoss, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eigner Leitung mit grösster Vorliebe einstudierte, und sich auch später, bis an Beethovens letzte Tage, seines freundschaftlichen und belehrenden Umgangs erfreute. C. C.

Ausserdem eine grosse Zahl von *Variationen* auf fremde Thema im leichten Styl, von *Präludien*, *Menuetten* und andern Tänzen, *etc. etc.* die jedoch alle von minderer Bedeutung sind.

Es sind demnach 29 grosse *Solo Sonaten*, 24 *Sonaten etc.* mit Begleitung, 8 *Concertcompositionen* mit *Orchester*, 31 klein're *Compositionen* (in allem 92 Werke), die man möglichst *complet* kennen zu lernen hat, wobei wir die Gesangwerke, die klein'ren *Sonatinen* und übrigen Gelegenheits-*Compositionen* nicht mitrechnen.

§ 4.

Beethovens Werke sind, (bis auf wenige Kleinigkeiten) für gute, wohl ausgebildete *Pianisten* geschrieben, das heisst, für solche, welche alles, was zur mechanischen Fertigkeit, und zum gewöhnlichen guten Vortrag gehört, sich bereits durch das Einstudieren vieler andern guten Tonwerke völlig angeeignet haben. Derjenige, der aus Beethovens *Compositionen* erst rein und schön spielen lernen wollte, würde einen doppelten Fehler begehen: erstens würde er diese herrlichen Kunstwerke zu einem gemeinen Zwecke missbrauchen, und zweitens würde er diesen Zweck gar nicht gehörig erreichen, — denn Beethoven nahm, (besonders in der spätern Zeit,) wenig Rücksicht auf bequeme Spielweise, regelmässigen Fingersatz, und dergleichen.

Ebenso wenig eignen sich seine Werke in der Regel für die frühere Jugend, da sie nicht nur die geistige, sondern auch physische Kraft in Anspruch nehmen, und da es in der That sehr wenig wohlthuend oder nützlich ist, wenn man kleine Kinder, — (und wären es auch sogenannte Wunderkinder,) sich damit abquälen sieht. Niemand wird wünschen, dass ein Knabe den *Shakespeare* deklamiere. Wir denken uns unter denen, die seine Werke studieren wollen, Talente von jenem reifern Alter, wo Verstand und Gefühl sich zu entwickeln anfangen, und von jenem Grade der Fertigkeit, der bereits durch eine gute Schule, und durch das Studium der bessten Werke *Clementi's, Mozart's, Dussek's, Cramer's, Hummel's*, und selbst der modernen Tonsetzer ausgebildet worden ist.

§ 5.

Der allgemeine *Character* seiner Werke ist ernst, gross, kräftig, edel, höchst gefühlvoll, dazu oft humoristisch und muthwillig, bisweilen auch barock, aber immer geistreich, und wenn auch manchmal düster, doch niemals süsslich elegant, oder weinerlich sentimental.

Jedes seiner Tonstücke drückt irgend eine besond're, konsequent festgehaltene Stimmung oder Ansicht aus, der es auch selbst in den kleinsten Ausmahlungen treu bleibt. Die Melodie, der musikalische Gedanke herrscht überall vor, alle Passagen und bewegten Figuren sind immer nur Mittel, niemals Zweck; und wenn man auch, (besonders in seinen frühern Werken) sehr viele Stellen findet, die den sogenannten brillanten Vortrag in Anspruch nehmen, so darf dieser doch nie zur Hauptsache werden. Wer darin nur seine Fingerfertigkeit produzieren wollte, würde das Geistige und Aesthetische ganz verfehlen, und beweisen, dass er diese Werke nicht versteht.

§ 6.

Insofern man unter Bravour eine grosse Sicherheit und Kraft im Vortrage von Sprüngen, schnellen Läufen, verwickelten Passagen, *etc.* versteht, so wird diese in seinen Werken allerdings sehr in Anspruch genommen, und *Beethoven* wird immer unter die schwersten Tonsetzer zu rechnen sein.

§ 7.

Wir haben schon im 3ten Theil dieser Schule angedeutet, dass jeder bedeutende Tonsetzer auf eine, ihm besonders eigenthümliche Weise vorzutragen sei. *Beethoven* aber vielleicht mehr als jeder andre. Seine *Compositionen* müssen anders gespielt werden, als jene von *Mozart, Clementi, Hummel, etc.* Worin dieser Unterschied besteht, ist nicht leicht durch Worte auszudrücken. Die richtige Ansicht entwickelt sich bei jedem denkenden Spieler durch ein genaues Studium seiner sämmtlichen Werke. Beethoven selber war in seiner Blüthezeit einer der grössten *Pianisten* und im Vortrage des gebund'nen Spiels, im *Adagio*, in der Fuge, und besonders in seinen Jmprovisationen unübertrefflich, so wie die durch ihn erfundenen Schwierigkeiten damals eben so viel Staunen erregten, wie jetzt jene Liszt's, Thalbergs, *etc.* Jndessen hing er dabei von seinen stets wechselnden Launen ab, und wenn es auch möglich wäre, seine Spielweise ganz genau wiederzugeben, so könnte sie. (in Bezug auf die jetzt ganz anders ausgebildete Reinheit und Deutlichkeit bei Schwierigkeiten) uns nicht immer als Muster dienen; und selbst die geistige Auffassung erhält durch den veränderten Zeitgeschmack eine and're Geltung, und muss bisweilen durch and're Mittel ausgedrückt werden, als damals erforderlich waren.

§ 8.

Ehe wir Beethovens *Compositionen* einzeln vornehmen, ist es nöthig eine allgemeine Regel festzusetzen.

Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben.

Auch bei jenen Clavierstücken, welche in früherer Zeit für die damaligen 5-octavigen Jnstrumente geschrieben wurden, ist der Versuch, durch Zusätze die 6ste Octave zu benützen, stets ungünstig ausgefallen, so wie auch alle, an sich noch so geschmackvoll scheinenden Verzierungen, Mordente, Triller, *etc.* welche nicht der Autor selber andeutete, mit Recht überflüssig erscheinen. Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.

§ 9.

Es ist am vortheilhaftesten, wenn man Beethovens *Solo-Sonaten* in derselben Ordnung studiert, wie sie im Laufe seiner Epoche (von beiläufig 1795 bis 1826) nach und nacherschienen sind. Denn auf diese Weise folgt man der Entwicklung seines Geistes und lernt die 3 Perioden seines Wirkens genau kennen und unterscheiden, da er bis zu seinem 28sten Werke (um 1803) dem *Mozart-Haydn*-schen Style in einem gewissen Grade treu blieb, hierauf aber bis ungefähr zu seinem 90sten Werke (von 1803 bis 1815) seine ganze wahre Eigenthümlichkeit entfaltete und hier auf (bis an sein Ende 1827) noch einmal eine neue Richtung einschlug, die nicht minder grossartig ist, sich aber bedeutend von den beiden frühern unterscheidet.

§ 10.

Erster Satz.



Der *Character* dieses ersten Satzes ist ernst und leidenschaftlich aufgeregt, kräftig und entschieden, und ohne alle jene Figuren von Clavierpassagen, welche sonst gewöhnlich die Jdeen von einander trennen. Das Tempo ist ein lebhaftes, doch nicht allzuschnelles *alla breve*

„Da wir voraussetzen, dass jeder *Pianist* den unentbehrlichen *Mälzl*=schen *Métronom*, (von der gewöhnl. laut=schlagenden Art,) besitzt, und nach uns'rer Angabe im 3ten Theil dieser Schule benützt, so glauben wir den *Pianisten* einen willkommnen Dienst zu erweisen, wenn wir überall durch denselben das Zeitmass bezeichnen, welches Beethoven selber beim Vortrage seiner Werke zu nehmen pflegte. (Wir haben dabei das Wiener = Metronom benützt.)

Vom 4ten Takte dieses Satzes fangt ein kleines *Ritardando* und *crescendo* an, welches bis zur Haltung zunimmt. Die Takte 41 bis 44 des ersten Theils sind ebenfalls mit zunehmendem *Ritard:* vorzutragen, und erst in der 2ten Hälfte des 45sten Taktes tritt das *Tempo* wieder entschieden ein."

Vom 20sten Takte des 2ten Theils sind die nachfolgenden 22 Takte mit immer zunehmender Kraft und Lebhaftigkeit, sehr *legato*, und dabei im Bass vorzüglich ausdrucksvoll auszuführen.



Beruhigend folgt nun das sanfte, gefühl= und melodie=volle, im langsamen, aber nicht schleppenden *Tempo*, und stets *cantabile* vorzutragende *Adagio* nach, in welchem vorzüglich ein schöner Anschlag, und ein strenges *legato* so wie genaues Festhalten des Zeitmasses wirksam ist. In folgender

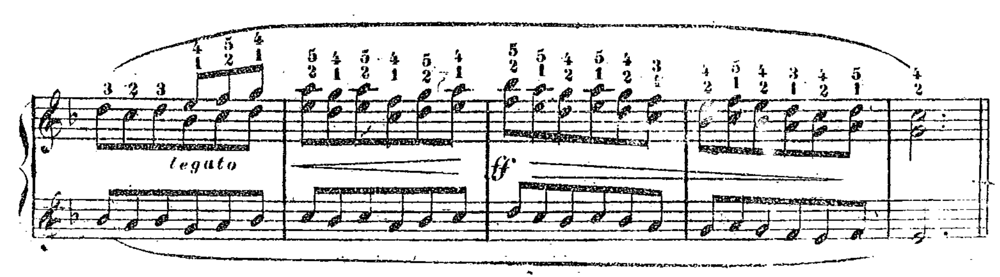


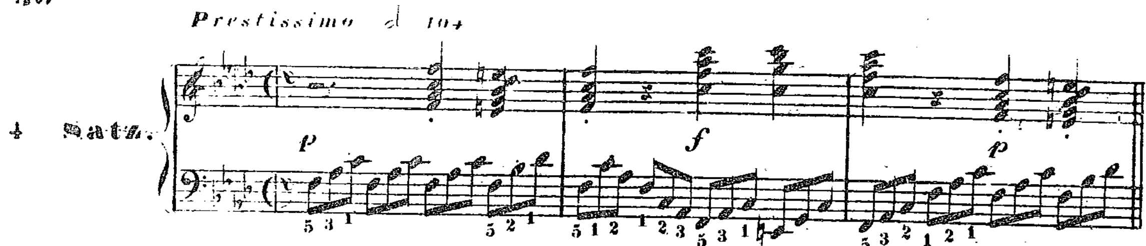
müssen die 32^{steln} der rechten Hand sehr zart, und völlig unabhängig von den *Sextolen* des Basses vorgetragen werden.



Humoristisch und lebhaft, so dass das *Allegretto* hier nicht in dem gewöhnlichen ruhigen Maasse zu nehmen ist. Das *Trio* sanft und *legato*.

Im 2ten Theile dieses *Trio* schlagen wir im Takte 9 bis 12 folgenden Fingersatz vor:

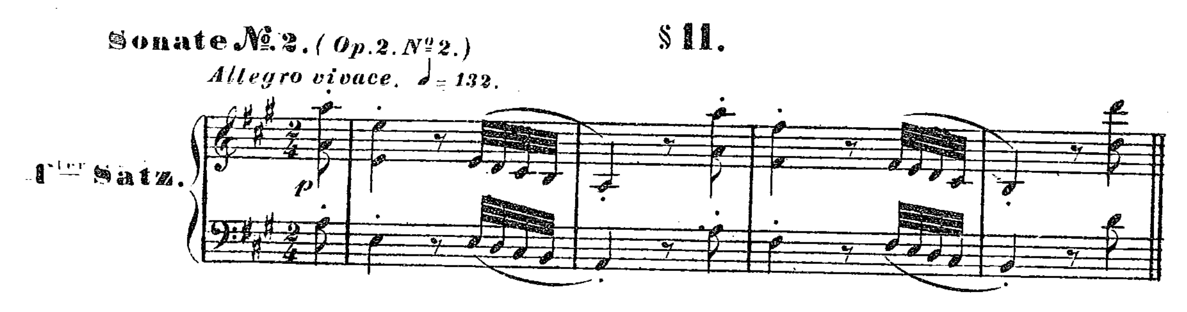




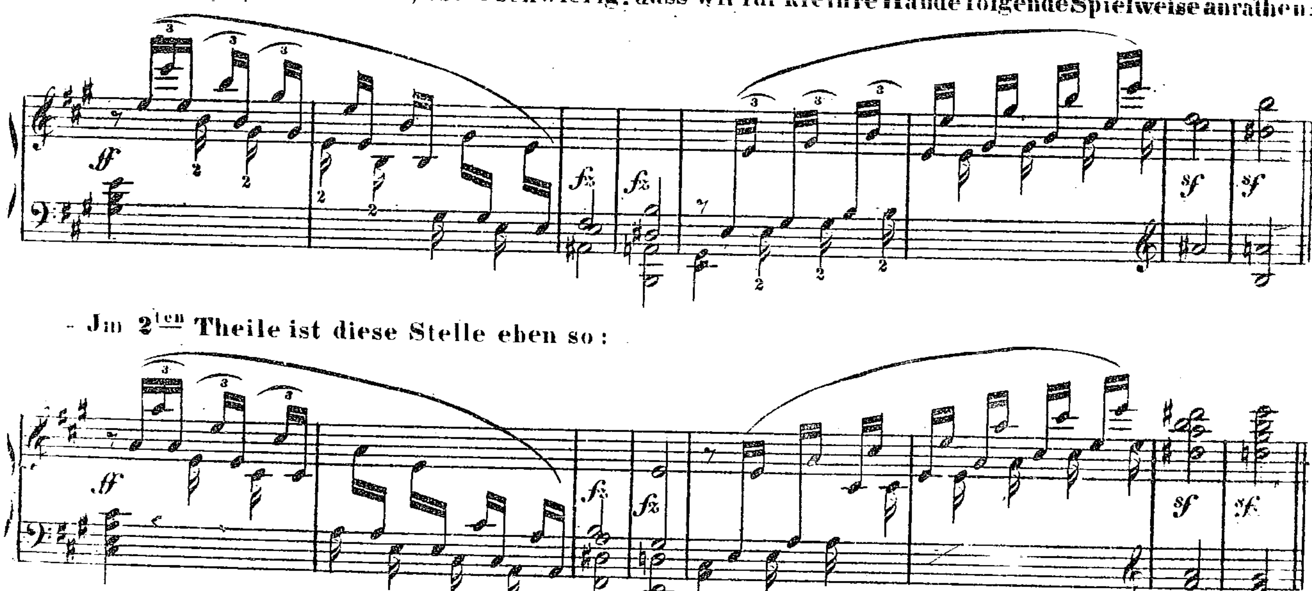
Stürmisch aufgeregt, beinahe dramatisch, wie die Schilderung irgend eines ernsten Ereignisses. Jm ersten Theile vom 22sten Takte angefangen beide Hände äusserst *legato*. Vom 35 Takte bis zum 39ten *crescendo* und die rechte Hand sehr *cantabile*.

Die 50 ersten Takte des 2ten Theils mit zartem rührenden Ausdruck, aber ja nicht schleppend. Vom 51ten Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit.

Sonate №2. (*Op.2. №2.*) **§ 11.**



Geistreich lebhaft, kräftig entschlossen, und die ruhigern Stellen mit vielem Gefühl. Eine Octavenpassage (Takt 84 *etc.*) ist so schwierig, dass wir für klein're Hände folgende Spielweise anrathen:



Durch diese Vertheilung in beide Hände wird diese Stelle, (ohne die *Composition* im Geringsten zu ändern) weit bequemer und sicherer. Jm 11ten Takt des 2ten Theils, während dem Überschlagen der linken Hand ist das Pedal zu nehmen, so lange die Harmonie nicht wechselt. Eben so später bei ähnlichen Stellen. Die Stelle vom 60sten Takt (im 2ten Theil) ist wohl zu üben, da die Vorschläge eine wesentliche Stimme bilden.



Der religiöse *Character* dieses Satzes ist durch strenges *Legato* der *Accorde*, und durch ein choralmässiges Anschwellen der Harmonie herauszuheben, während die untre Stimme möglichst *Staccato*, aber sanft vorgetragen wird.

Das Ganze streng im *Tempo*, den Schluss jedoch *ritardando*.

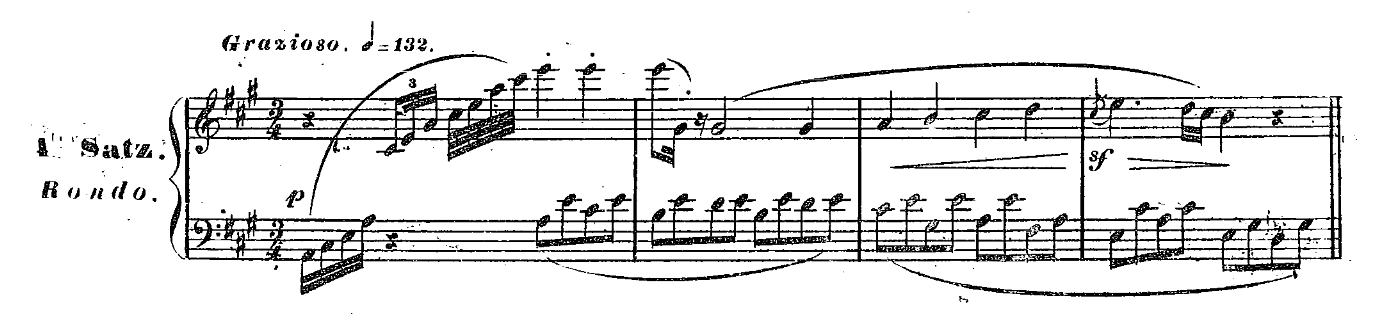
Bei folgender Stelle



muss jede Stimme sich von der andern wohl unterscheiden, und das *gis* der rechten Hand mit einem kleinen Nachdruck gespielt werden.



Dieser Satz ist bereits Eines von jenen muntern *Scherzo's*, welche sehr *Vivace*, eigentlich schon *Allegro* vorzutragen sind. Das *Trio (A-moll)* ist mit Gefühl, aber eben so lebhaft zu spielen.



Dieses *Rondo*, mässig *Allegro* vorzutragen, erfordert einen zarten und gefühlvollen Ausdruck und eine graziöse Leichtigkeit in den Passagen. Die Begleitung der linken Hand (vom 27sten Takt an) muss so markirt werden, dass die untern Noten derselben eine Art von Gegengesang zur obern Melodie bilden.

Der Mittelsatz *(A-moll)* ist sehr kräftig, und in beiden Händen möglichst *staccato* zu spielen, bis dahin, wo er *pianissimo* und sehr *legato* wiederkehrt.

Die Stelle in dem Schlussatze wird auf folgende Art gespielt:



also nicht mit Überschlagen der linken Hand, wie man nach der Schreibart glauben könnte.
Die letzten 8 Takte des Schlusses immer mehr *piano*, und auch etwas *ritardando*.

§ 12.

Sonate №3. (*Op. 2. №3.*)



Diese geistreiche Sonate enthält Vieles, was auch das brillante Spiel und die Bravour des *Pianisten* in Anspruch nimmt. Der erste Satz ist mit Feuer und Kraft vorzutragen.

Die melodischen Stellen vom 27sten und vom 48sten Takt an, sind mit allem Gefühl auszuführen, welches sich aber mehr durch den Anschlag als durch das *Rallentieren* äussern muss.

In der Passage, welche im 2ten Theil mit dem 7ten Takte anfangt, muss, bei grosser Stärke des Ganzen, der Daumen der rechten Hand noch besonders kräftig markiren.

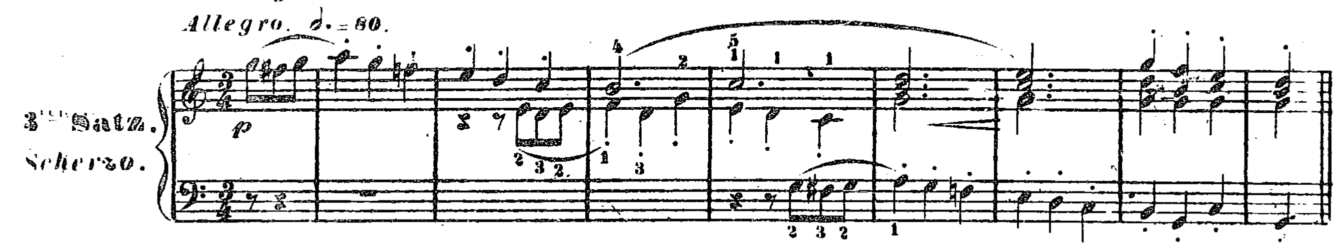
Bei dem Übergang nach *As* (am Schlusse, vor der *Cadenz*) ist das Pedal harmonios anzuwenden. Die *Cadenz* ist *Presto* zu spielen, so wie auch der chromatische Lauf, der nach dem Triller abwärts zum Thema führt.



In diesem *Adagio* entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine Compositionsgattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr bloss der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonstück, auch als Musik, immer schön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmässigen Form und konsequenten Durchführung erreicht.

Der Anfang dieses *Adagio* muss mit grossem Gefühl vorgetragen werden, aber streng im *Tempo*, weil der Hörer sonst bei den Pausen den Gang der Melodie nicht fassen könnte. Im nachfolgenden *Minore* wird die Melodie von der linken Hand ausgeführt, und muss daher so *legato*, und

ausdrucksvoll wie möglich ausgeführt werden. Bei den Bassnoten vor dem Überschlagen kann je-desmal das *Pedal* auf einen Augenblick genommen werden. Die rechte Hand accompagnirt mit einem deutlichen *legato* und mit einigem Nachdruck auf der höchsten Note.



Das nachfolgende wird *crescendo* bis zum *Forte* gespielt.

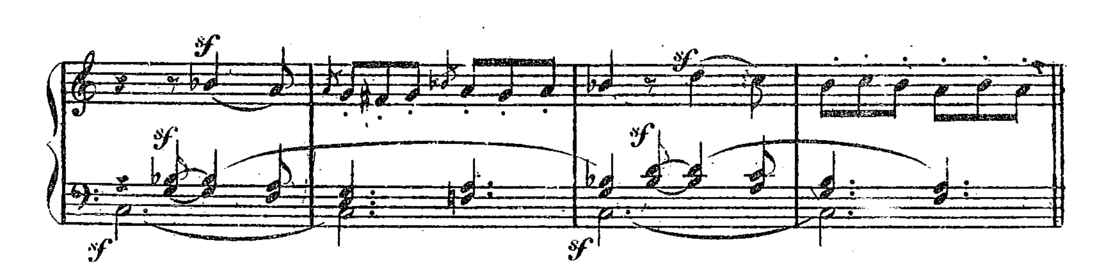
Das *Staccato* leicht und kurz. Im *Trio* dasselbe rasche *Tempo*. Die rechte Hand leicht und sehr geläufig, aber *legato*. Die linke Hand gewichtig und die halben Noten stets *crescendo*, wenn sie aufwärts, und *dimin:*, wenn sie abwärts steigen.



Die Bewegung schnell und munter. Der Mittelsatz (in *F-dur*)



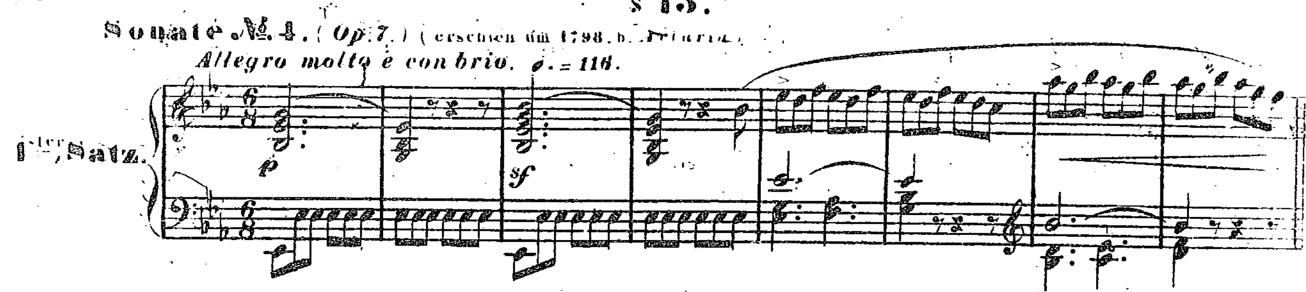
ist *legatissimo* und *cantabile* vorzutragen und die obenliegende Melodie gut herauszuheben. Eben so später die linke Hand. In folgender Stelle:



müssen die *sf* rasch und kräftig nach einander folgen. Das Ganze in heit'rer, aber sehr gefühl voller Aufregung, und äusserst lebhaft.

§ 13.

Sonate № 4. (Op. 7.) (erschien um 1798. b. Artaria.)



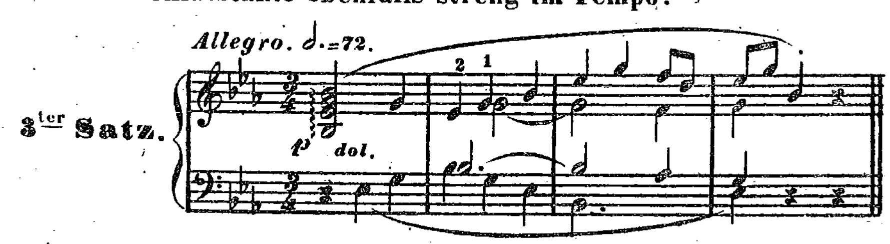
Diese, in sehr leidenschaftlicher Stimmung geschriebene *Sonate* muss auch so vorgetragen werden; und besonders der erste Satz mit Feuer und Kraft, so dass er auch die Wirkung eines sehr brillanten Tonstückes hervorbringe. Die Achteln sehr *legato* und durch das sehr rasche *Tempo*, so wie durch angemessenes *cresc:* und *dim:* bedeutend gemacht. Die Passagen in Sechzehnteln mit grosser Bravour und Geläufigkeit.



Der erhabene, tiefgedachte *Character* dieses *Largo* muss durch alle Mittel des gefühlvollsten Vortrags ausgedrückt werden. Das Thema ist jedoch streng im Tempo zu spielen, da es sonst bei den vielen Pausen dem Hörer unverständlich bliebe.*)

Der Mittelsatz (in *As-dur*) ist in der rechten Hand ausdrucksvoll *cantabile*, und in der linken leise *staccato*, aber bedeutend vorzutragen.

Die 4 letzten Schlusstakte ebenfalls streng im Tempo.



Zärtlich scherzend und lebhaft. Das *Trio legato* und harmonios. Die erste Note im 3ten Takte äusserst stark, und mit Pedal, welches dann durch 2 Takte fortdauern kann. Und so überall bei derselben Stelle.

---

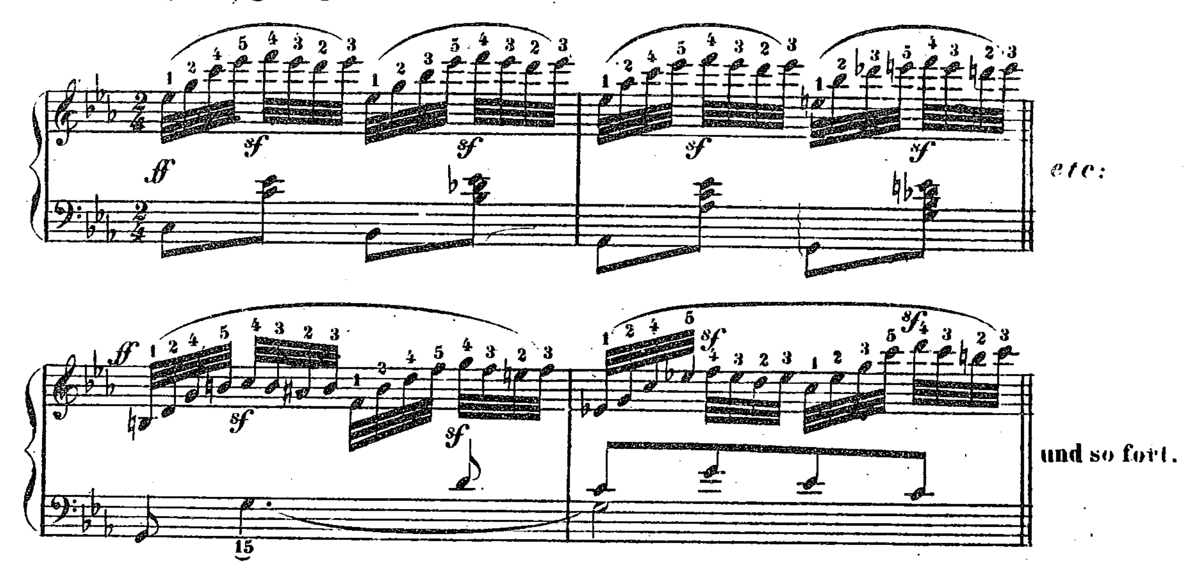
*) Man kann wohl zwei Gattungen des Vortrag's annehmen. Die Eine für den Spieler selber, wenn er allein ist, und nur zu seinem eignen Vergnügen spielt. Die And're für die Zuhörer, und vorzüglich für jene, welche das Tonstück noch gar nicht kennen. Diese zweite Gattung ist natürlicherweise die wichtigere, und es ist keine Frage, dass zwischen beiden ein grosser Unterschied Statt finden kann und muss.

Poco Allegretto e grazioso ♩ = 80.



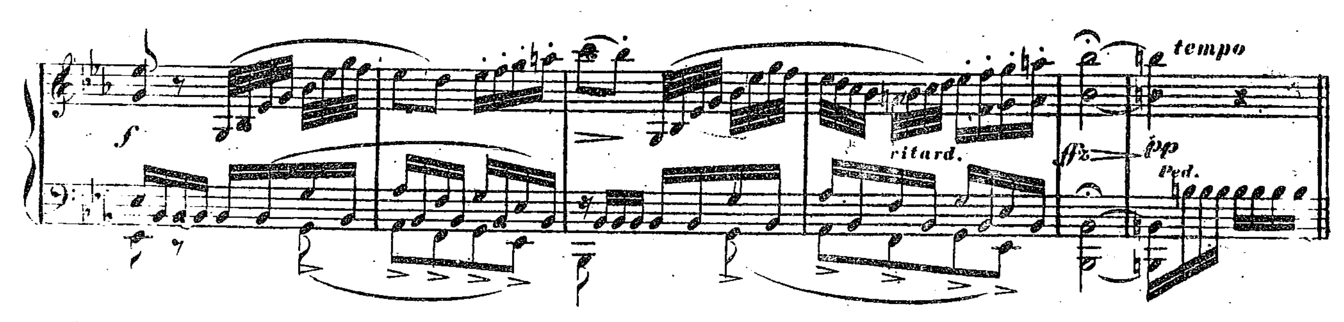
Das reizende Thema mit allem Gefühl, aber nicht *ritardirt*, ausgenommen im letzten Takte der Haltung.

Der stürmische Mittelsatz (*C-moll*) enthält eine Passage in der rechten Hand, die nur mit folgendem Fingersatze gehörig ausgeführt werden kann.



Nach einiger Übung wird man finden, dass die Passage mit diesen Fingern auch *legato* auszuführen ist, und dass man das *sf* der obern Note nur auf diese Art ausdrücken kann. Übrigens kann dieser ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden.

In folgender Stelle:

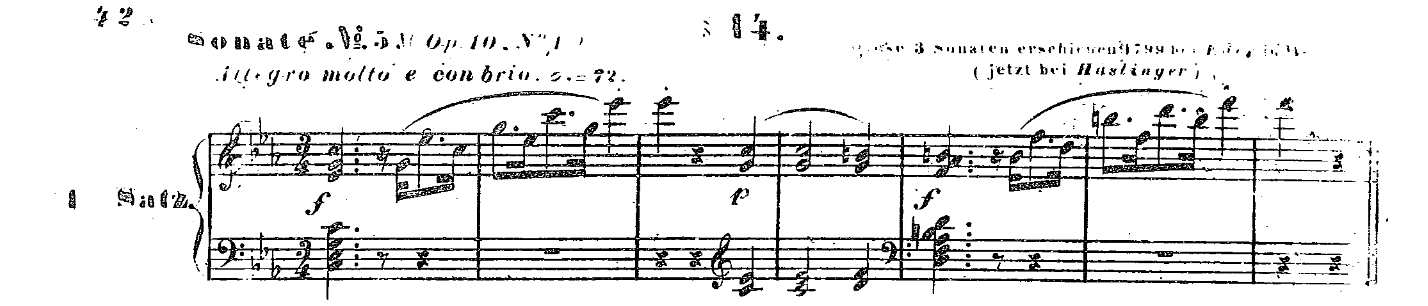


ist in den ersten 5 Takten der Bass, (als eine Art von Gegengesang) sehr gewichtig und *legatissimo* vorzutragen. Mit dem ersten ♮h ♮h im letzten Takte ist das *Pedal* ganz genau zu nehmen, und durch 2½ Takte fest zu halten. Auch die Verschiebung (*una Corda*) ist bei dieser überraschenden Modulation anwendbar. Der Schluss des *Rondo* sehr leicht, immer sanfter, und leise verschwimmend, die letzten 4 Takte mit *Pedal*.

Sonate №5 (Op. 10. №1)

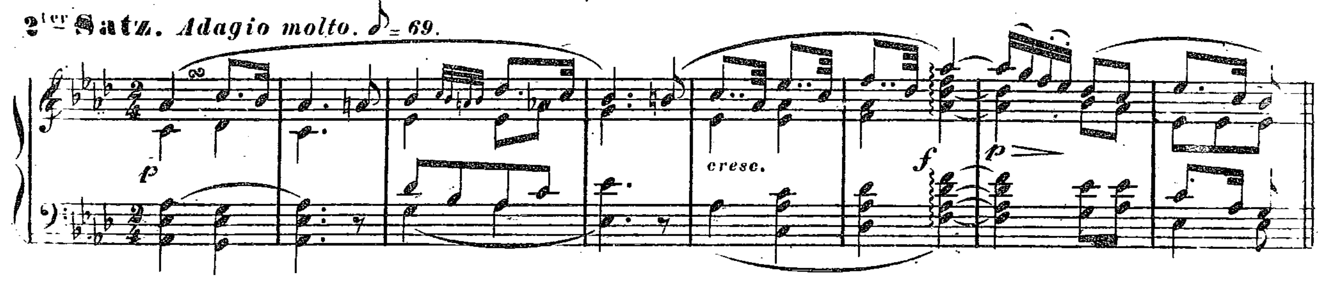
§ 14.

Diese 3 Sonaten erschienen 1799 bei Eder. (jetzt bei Haslinger)



Rasches feuriges Tempo. Ein ernster Geist muss hier das Gefühl beherrschen. Die ruhige Stelle (vom 32sten Takt an) sehr *legato*, vierstimmig singbar, und sodann die Gegenmelodie im Bass ausdrucksvoll.

Der *Character* des Ganzen entschieden und männlich.



Das innigste Gefühl, das durch schönen Anschlag und strenges *Legato* dem Justrumente entlockt werden kann. Die kleinen Noten (im 17ten Takte u.s.f.) sehr schnell und kräftig. Die Verzierung im 18ten Takte äusserst leicht und delikat, ohne Unterbrechung. Die letzten 22 Takte mit Verschiebung, die synkopirten Noten etwas markirt. Am Schlusse leise verhallend, mit beiden Pedalen.

Dass das Ganze der Ausdruck innigster Empfindung und Zärtlichkeit ist, kann wohl von Niemand verkannt werden.

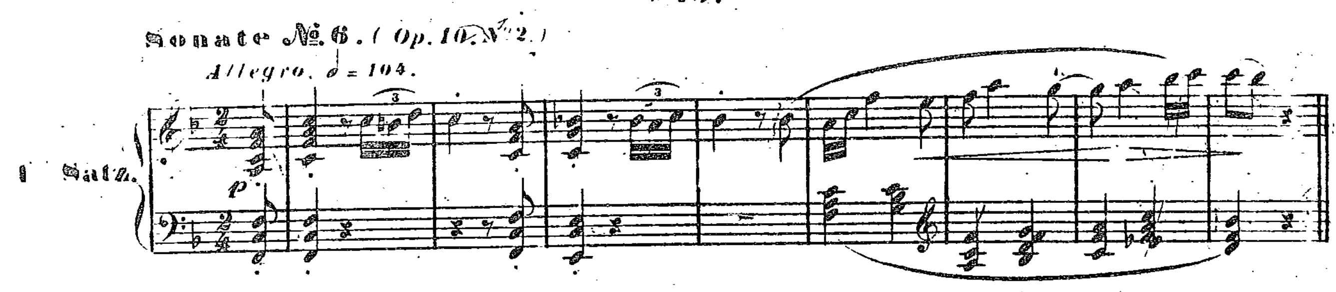


Dieses Finale ist bereits ganz in jenem fantastischen Humor geschrieben, der Beethoven so eigen war. Dieser Humor kann sich besonders im Mittelsatz (vom 17ten Takt an) durch ein launiges *Ritardieren* einzelner Noten äussern, obwohl man auch da im Ganzen dem sehr schnellen Tempo treu bleiben muss.

Doch ist der *Character* des Tonstücks keineswegs heiter, und daher darf der Muthwille des Spielers nie kleinlich und entstellend sein.

Der humoristische Vortrag kann nur durch die meisterhafteste Beherrschung aller mechanischen Schwierigkeiten erreicht werden. Jm entgegengesetzten Falle wird er zur unverständlichen, lächerlichen *Carricatur*

§ 15.



Der *Character* dieses Satzes ist heiter und einfach, und der Vortrag muss daher natürlich, munter und lebhaft sein. Der Schluss des ersten, so wie des 2ten Theils rauschend und fröhlich.



Dagegen ist dieses *Scherzo* ernst, doch nicht aufregend, und mässig schnell vorzutragen. Der Mittelsatz (in *Des*) etwas ruhiger und sehr sanft.



Dieser Satz macht im schnellen Tempo eine brillante Wirkung, wenn man das Thema jedesmal deutlich heraushebt. Das *crescendo* muss bis zum 14ten Takte stark zunehmen, worauf die nachfolgenden 8 Takte sehr kräftig, und die übrigen 10 Takte wieder sanft vorzutragen sind, wobei jedoch die Achteln in der linken Hand bedeutend *staccato* hervortreten müssen. Die ersten 34 Takte des 2ten Theils sehr stark. Das folgende *Staccato* in *D-dur* sanft, aber dann *crescendo* bis zum variierten Thema, wo dann das *ff* durch 38 Takte fortdauert.

§ 16.



Diese Sonate ist gross und bedeutend. Das Tempo des ersten Satzes rasch und feurig,

Die 4 ersten Noten des Thema werden durch das ganze Tonstück durchgeführt, und müssen sich daher in allen Vortragsweisen bemerkbar machen. Zu bemerken ist, dass in folgender Stelle:



die kleine Note ein langer Vorschlag ist und daher als Achtel: gespielt werden muss. Der *Character* des Ganzen entschieden und kräftig, mit brillantem Vortrag.



Dieses *Adagio* gehört zu den grossartigsten, aber auch schwermüthigsten Beethovens, und ist mit dem aufmerksamsten Ausdruck zu spielen.

Beim Vortrage von Tonstücken dieser Gattung genügt es nicht, sich in die geeignete Stimmung zu versetzen: auch die Finger und Hände müssen mit einem andern, schwereren Gewicht die Tastatur behandeln, als bei muntern, oder zärtlich gefühlvollen *Compositionen* nöthig ist, um jene bedeutendere Art des Tons hervorzubringen, die den langsamen Gang eines ernsten *Adagio* gehörig beleben kann. Jn diesem *Largo* muss auch ein wohlberechnetes *ritardando* und *accelerando* die Wirkung vergrössern. So z.B. ist die zweite Hälfte des 23sten Takts etwas schneller zu spielen. Eben so die zweite Hälfte des 27sten und der ganze 28ste Takt. Eben so vom 71sten Takt bis zum 75sten ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76sten Takte wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt.



Lebhaft, aber mit Empfindung, die Begleit=stimmen wohl ausgedrückt, da auch diese melodiös sind. Das *Trio* leicht und munter.



Humoristisch wie das *Finale* der 5ten Sonate. Aber heitrer und capriziöser. Jn den 8 letzten Takten ist im Basse das Thema wohl heraus zu heben.

Sonate № 8. (Sonate pathetique Op. 13.) erschien 1799 bei Kag



Die Jntroduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehnteln bezeichnen konnten. Die Accorde sämmtlich sehr gewichtig, und im 5ten bis 8ten Takte die Begleitung der linken Hand sehr *legato*. Den chromatischen Schlusslauf sehr schnell und leicht, bis zur Haltung.

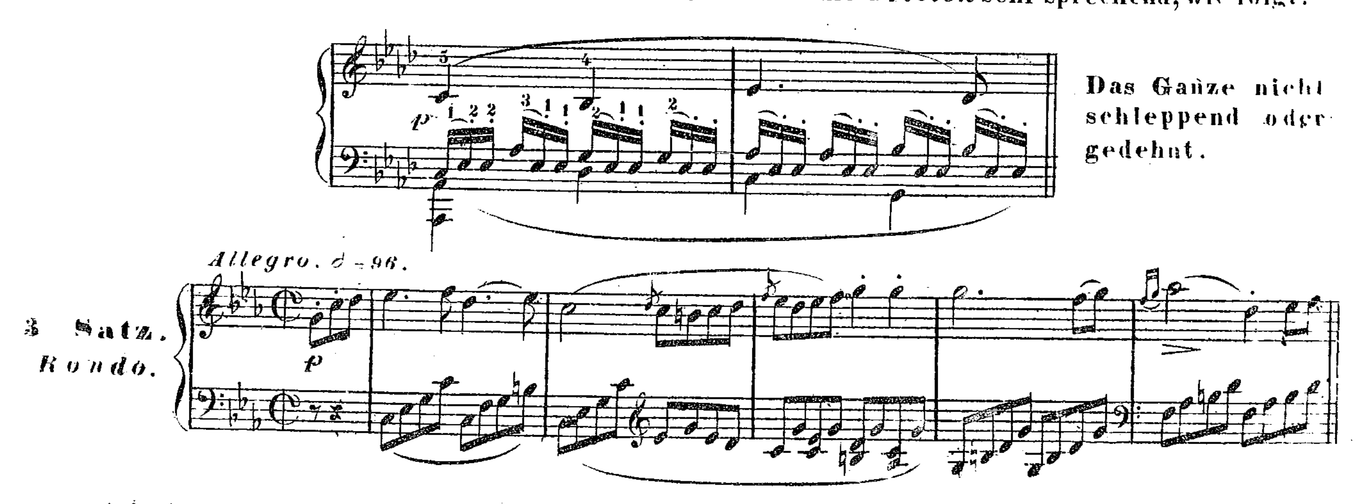
Das nachfolgende *Allegro* äusserst stürmisch und aufgeregt, wodurch dieser Tonsatz einen brillanten *Character* im *Sinfonie*=styl erhält. Den Mittelsatz in *Es-moll* leicht *staccato* und mit klagendem Ausdruck, aber ja nicht *ritardiert*, ausgenommen in den 3 letzten Takten, vor dem Beginn der Achtelbewegung. Jn dieser die untern und obersten weissen Noten wohl markirt und gehalten, hierauf sehr *staccato* und *crescendo*. Jn den letzten 8 Takten des ersten Theils jeder Takt mit *Pedal*.

Jm 2ten Theil des *Allegro* die Stelle vom 31sten Takte an äusserst leicht und deutlich murmelnd. Den Lauf abwärts zum Thema sehr geläufig.



Man sieht an dem Fingersatze, dass die Mittelbegleitung mit der rechten Hand ohne Ausnahme zu spielen ist. Alles *legato*, und die Melodie deutlich hervortretend.

Die nachfolgende 4stimmige Wiederholung des Thema sehr harmonios, *legatissimo* und ein wenig kräftiger. Bei der Wiederkehr des Thema im 2ten Theil die *Triolen* sehr sprechend, wie folgt:

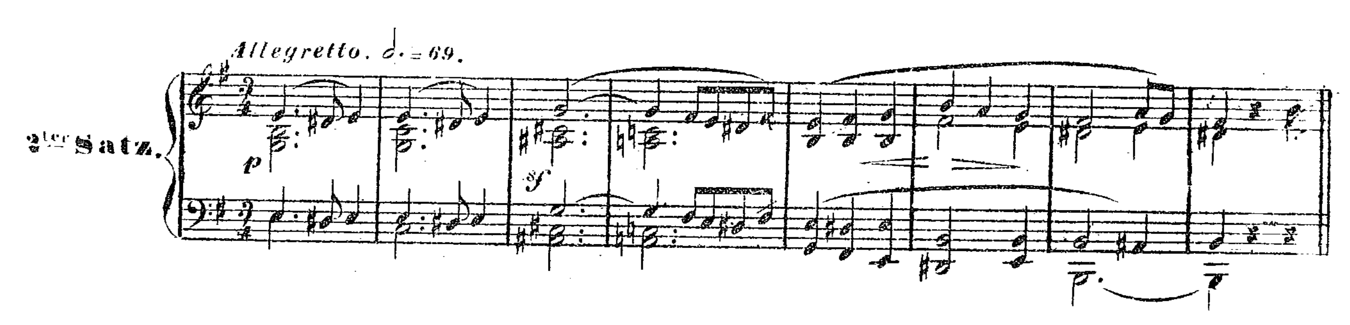


Sehr lebhaft und mit klagendem Ausdruck, aber nicht stürmisch. Der Mittelsatz (in *As-dur*) sanft, *legato* und sprechend. Schluss feurig. Diese Sonate ist leichter einzustudieren als alle frühern, und war daher stets vorzüglich beliebt.

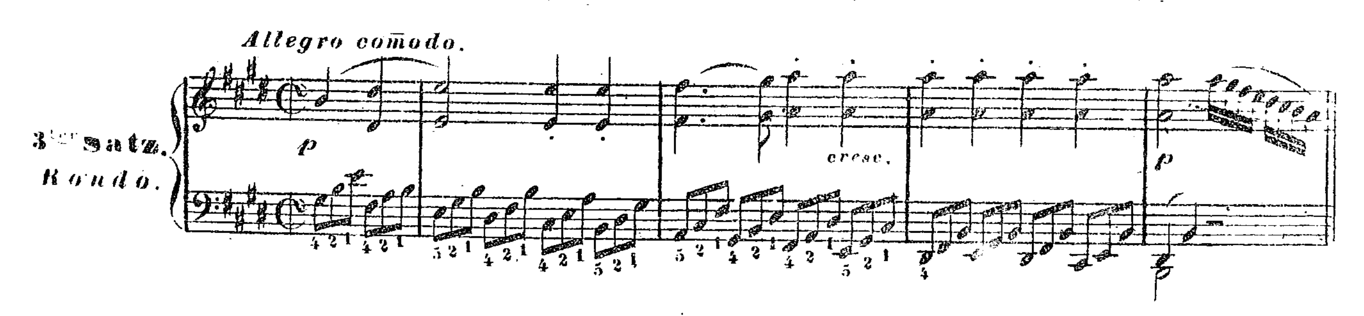
§ 18.



Dieser Satz ist von heiter'm, edlen *Character* und wird lebhaft, aber gemüthlich vorgetragen. Der Mittelsatz (vom 23sten Takt) muss ausdrucksvoll und ja nicht schleppend gespielt werden, da er sonst etwas leer erschiene. Die nachfolgende Melodie (vom 49sten Takt) sehr zärtlich und harmonios. Auch in diesem Satze wechseln die Jdeen auf eine malerisch-poetische Weise, und bilden ein zwar kleines aber reiches Gemälde.



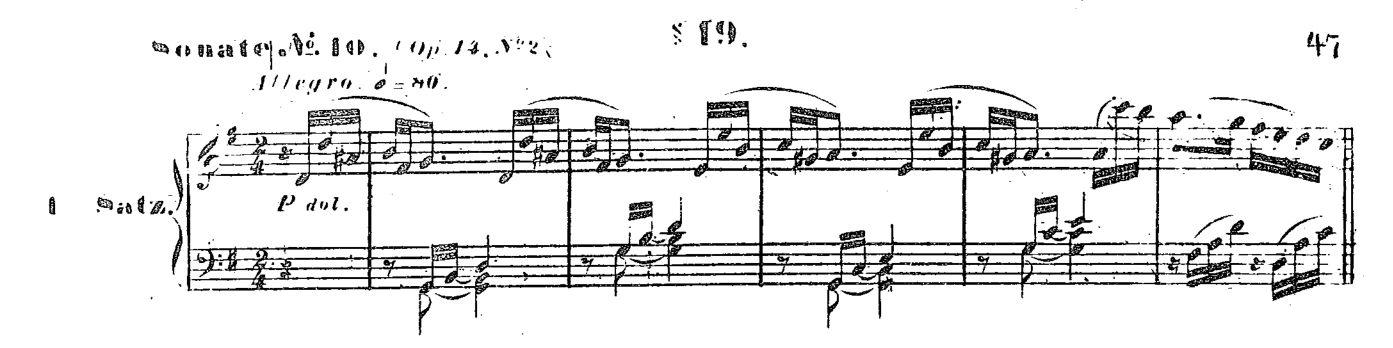
Der *Character* dieses *Scherzo* ist eine Art von unmuthiger Laune, und es muss daher ernst, aber lebhaft, jedoch keineswegs humoristisch oder muthwillig vorgetragen werden.
Dagegen ist das *Trio (C-dur)* sanft beruhigend, und also der Vortrag demgemäss.



Sehr lebhaft und munter, aber mit einer gewissen leichtfertigen Bequemlichkeit vorzutragen. Der Mittelsatz (in *G-dur*) sehr brillant und kräftig, wobei die obern Noten der rechten Hand wohl zu markiren sind.

§ 19.

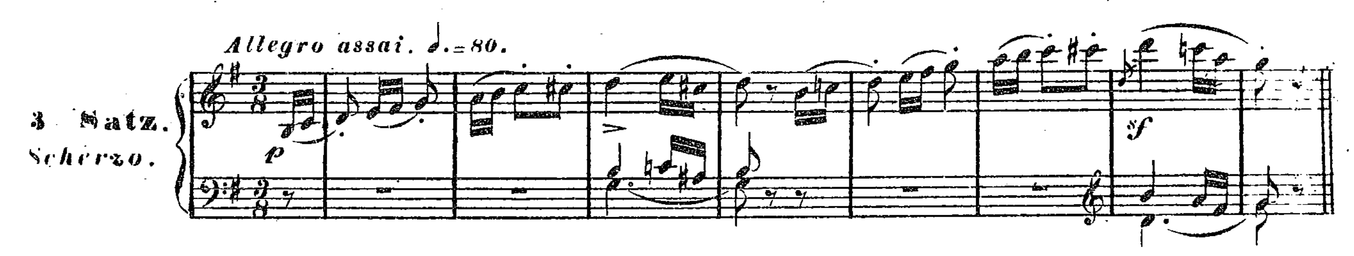
Sonate № 10. (Op. 14, № 2.)



Eines der lieblichsten und gemüthlichsten Tonstücke. Stets mit Delicatesse und zarter Empfindung, obwohl lebhaft vorzutragen. Vorzüglich sind die 16 letzten Takte des ersten Theils sehr *legato, cantabile*, und der Bass wie auch die Mittelstimme mit bedeutendem Ausdruck zu spielen. Die kräftigern Passagen des zweiten Theils jedoch mit Feuer und Leben. Schluss wie im 1sten Theile.



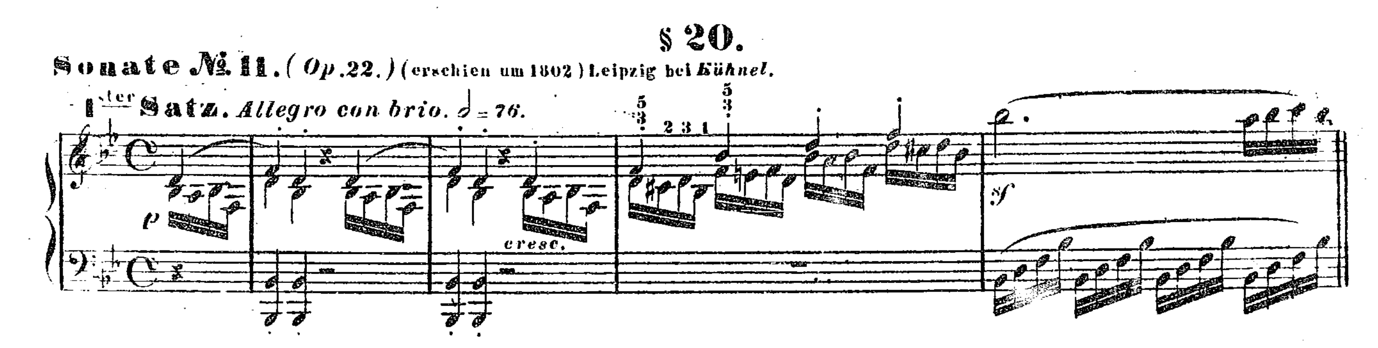
Da der Takt *alla breve* ist, so muss man das *Tempo* als ein ziemlich lebhaftes *Allegretto* nehmen. Das *Staccato* sehr kurz, dagegen die gehaltenen Noten mit Nachdruck, welcher auch in den *Variationen* an denselben Stellen merkbar sein muss. Die letzte *Variation* ziemlich lebhaft.



Sehr humoristisch und heiter muthwillig. Daher lebhaft und mit Geläufigkeit vorzutragen.

§ 20.

Sonate № 11. (Op. 22.) (erschien um 1802) Leipzig bei *Kühnel*.



Geistreich kräftig und entschieden vorzutragen. Obwohl bewegt, doch nicht eigentlich brillant. Der Mittelsatz (vom 29sten Takt an) mit steigerndem Ausdruck; sehr *legato*, aber nicht zurückhaltend. Schluss energisch. Zweiter Theil eben so; aber vom 37sten Takt an, etwas ruhiger und der Bass ausdrucksvoll, während die rechte Hand *legato* im Tempo arpeggirt. Vor dem Eintritt des Thema mehrere Takte etwas *rallentando*.

Alle gebrochenen *Octaven* sind *legato* und gleich vorzutragen, z. B.



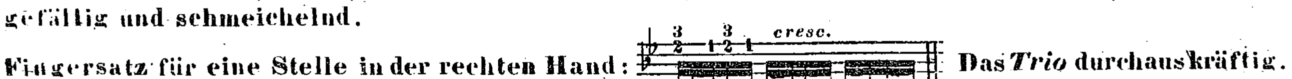
Die Melodie äusserst *cantabile* und auch der Bass *legato*. Das *Tempo* fest und bestimmt, denn der Ausdruck muss mehr nur durch den Anschlag hervorgebracht werden. Jm zweiten Theile der abwechselnde Doppelgesang deutlich markirt und die Begleitung *legatissimo*.

Der *Character* des Ganzen sanft, fromm und beruhigend.



Kein *Scherzo*, sondern ein wirklicher *Menuet*, jedoch ein wenig lebhafter. Der Anfang sehr gefällig und schmeichelnd.

Fingersatz für eine Stelle in der rechten Hand:



Das *Trio* durchaus kräftig.

Jn folgender Stelle des 2ten Theils:



die mit ∨ bezeichneten Noten sehr markirt. Später eben so. Der Bass sehr deutlich, obwohl streng *legato*. Auch kann das *Trio* ein klein wenig lebhafter sein als der *Menuet*.



Character wie das *Finale* der 4ten *Sonate* (*Es*, Op: 7) nur etwas lebhafter. Melodisch mit vieler Empfindung und Zartheit. Das ganze Thema sehr *legato*, und im 12ten und 13ten Takte das *as* mit Nachdruck. Die Passagen (vom 32sten Takt an) brillant und lebhaft. Die *Moll-Passagen* nach der *Reprise* des Thema sehr aufgeregt und leidenschaftlich. Die Schlusspassage der linken Hand lebhaft. Die letzten 6 Takte wieder ruhig.



Beim Vortrage dieses Thema muss die ganze Kunst des gehaltenen harmoniösen *Legato* und des schönen Anschlags aufgebothen werden, um den edlen, beinahe religiösen *Character* desselben würdig darzustellen. Auch darf es durch kein allzuhäufiges *Ritardieren* schleppend werden.

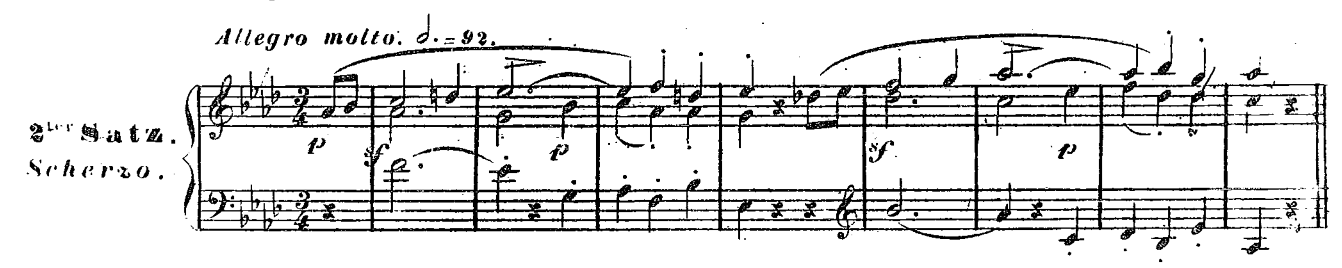
Die erste *Variation* im selben Tempo und mit gleicher Ruhe, obwol im zweiten Theile mit Kraft und etwas belebter. Das *Crescendo* wird beim Steigen und das *Diminuendo* beim Abwärtsgehen der Melodie genau beachtet.

Die zweite *Variation* ein wenig lebhafter, (ungefähr ♪ = 92), beide Hände sehr leicht, aber gleich abgestossen. Da das Thema im Basse liegt, so ist derselbe etwas mehr herauszuheben. In den letzten 8 Takten ist das *crescendo* bis zum *Forte* zu steigern, doch die letzten 4 Takte wieder leicht *staccato* und sehr sanft zu spielen.

Die dritte *Variation* im Tempo des Thema. Die rechte Hand sehr *tenuto*, die linke gestossen und das *crescendo*, wie das *sf* gut markirt.

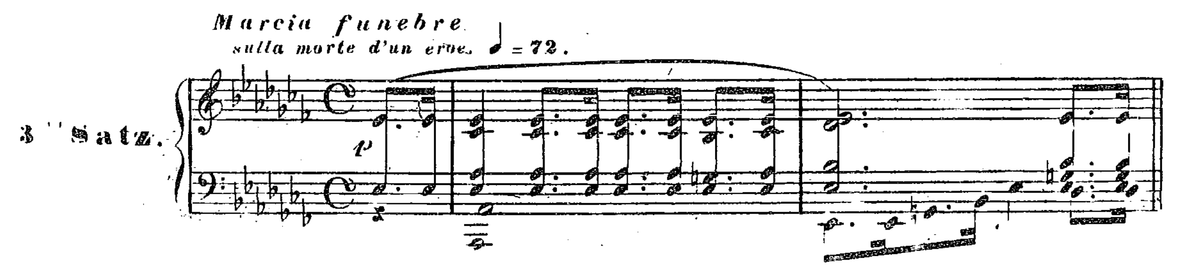
Die vierte *Variation* lebhaft, (wieder wie die 2te ♪ = 92) dabei sehr zart, beinahe scherzhaft, und die linke Hand immer möglichst abgestossen.

Die fünfte *Variation* wieder im Tempo des Thema, sehr *legato*, und später die mit dem Daumen zu spielende Melodie, so herausgehoben, wie wir es im vorigen Kapitel bei Besprechung der modernen *Compositionen* angezeigt haben. Die letzten 15 Takte noch ruhiger und sanfter, bis zum allmähligen leisesten Verschwimmen der Töne. Die letzten 4 Takte *senza sordino*, (das heisst mit *Pedal*, wie es zu jener Zeit bezeichnet wurde).



Rasch, munter, und scharf markirt. Die Basspassage im 2ten Theile deutlich und brillant.

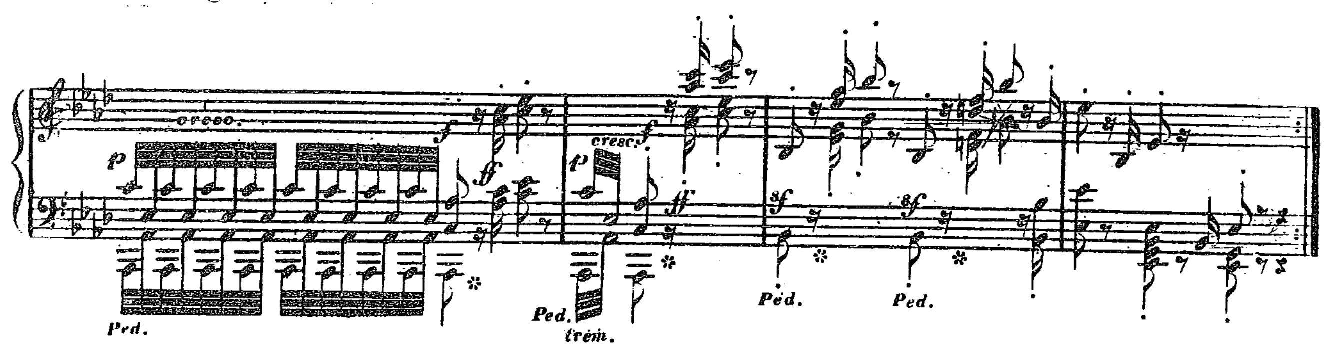
Das Trio (*Des-dur*) äusserst *legato* und harmonios, die ob're Melodie mit Ausdruck. Übrigens eben so schnell.



Als Trauermarsch auf den Tod eines Helden muss dieser Satz vom Spieler mit einer gewissen

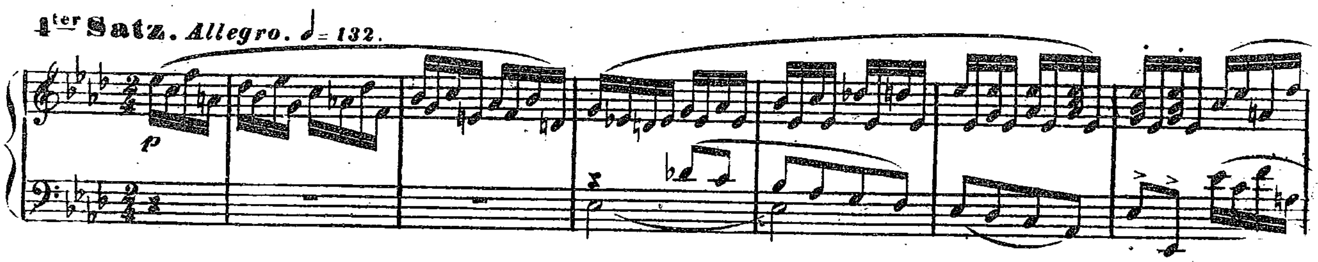
ernsten Grösse gespielt werden, welche sich nicht nur durch das langsam schreitende Tempo, sondern auch durch einen gewichtigen Anschlag der Accorde im strengsten *Tenuto* ausspricht, wodurch die Vollstimmigkeit derselben in jedem Grade des *piano* und *forte* hervortritt. Besonders ist im 23sten Takte der Triller im Bass mit Kraft und möglichst langer Dauer auszudrücken.

Das vom *Compositeur* im *Trio* (*As-dur*) angedeutete *Senza Sordino* (*Pedal*) wird folgendermassen angewandt:



Der zweite Theil eben so. Man sieht, dass schon damals Beethoven die Pedalwirkungen sehr mannigfach benutzte.*)

4ter Satz. *Allegro.* 𝅗𝅥 = 132.



Dieses *Finale* ist in jener gleichmässig bewegt fortlaufenden Manier, wie in manchen *Sonaten Cramers* (dessen damalige Anwesenheit in Wien auch Beethoven zur Composition dieser Sonate anregte.)**) Es muss durch die Gleichheit des Anschlags, durch ein feines Nüancieren der steigenden oder fallenden Bewegung interressieren, ohne durch einen allzuempfindsamen Vortrag, oder durch brillantes Bravourspiel aus seinem Character zu treten.

Die zwei Achteln [Notenbeispiel] im 6ten Takte, in der linken Hand, sind mit einigem Nachdruck auszuzeichnen. Und so überall, wo sie als Cadenz oder Halbcadenz vorkommen. z. B. im 12ten, 20sten, 28sten, 30sten, 32sten, 34sten Takte. *etc:* Man findet oft in Beethovens Werken, dass er auf einzelne, unbedeutend scheinende Noten den Bau seines Tonstückes gründete, und indem man diese Noten heraushebt (wie er selber pflegte) gibt man dem Ganzen die eigentliche Färbung und Einheit.

§ 22.

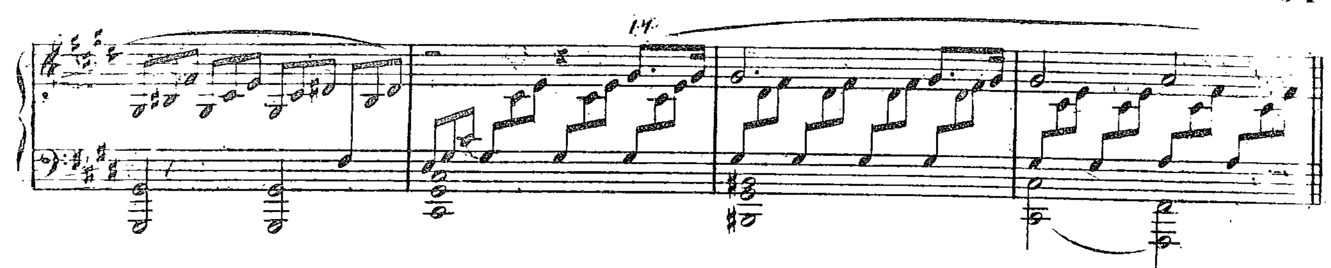
Sonate №. 13. (*Sonata quasi fantasia. Op. 27, №1.*) (erschienen 1802) bei *Cappi* in Wien

1ster Satz. *Adagio.* 𝅗𝅥 = 54.

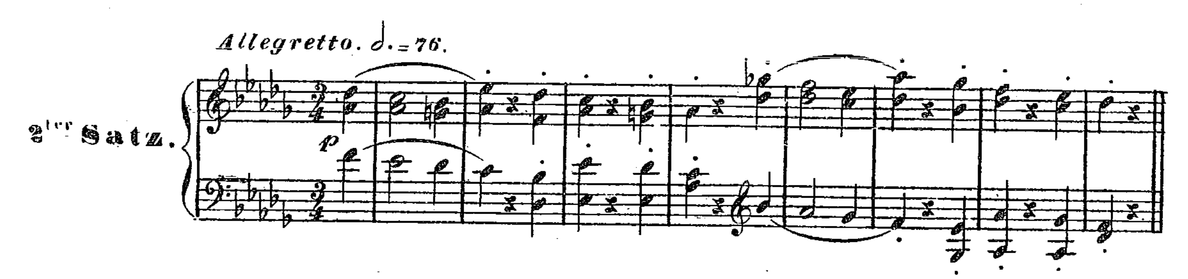


*) Es ist bekannt, dass manche Tonsetzer der Kürze wegen anstatt dem Worte: *Ped:* das Zeichen: ⊕ setzen, um es zu nehmen, und das Zeichen: * um es wegzulassen. Diese Art ist auch besser, weil bestimmter.

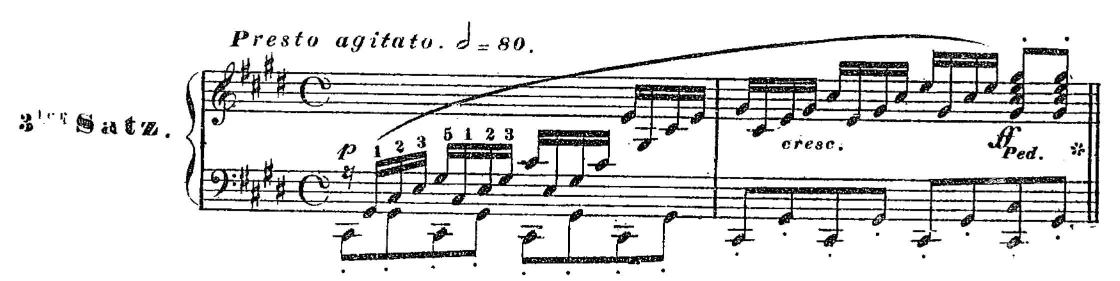
**) Cramer erregte damals durch 3 (*Jos. Haydn* gewidmete) Sonaten, wovon die erste auch in *As-dur* ist, grosses Aufsehen.



Bei dem vorgezeichneten *Alla breve* Takt ist das ganze Tonstück in mässigem *Andante-Tempo* zu spielen. Das vorgezeichnete *Pedal* ist bei jeder Bassnote von Neuem zu nehmen. Alles *legatissimo*. Jm 5ten Takte beginnt in der Oberstimme der eigentliche Gesang, der mit etwas mehr Nachdruck hervortreten muss. Die Sechzehntel ist der untern letzten *Triolen*-Note nachzuschlagen; doch ist wohl zu merken, dass auch da die Triolenbegleitung streng *legato* und ganz gleich fortschreiten muss. Jm 15ten Takte das ♮c mit besonderm Ausdruck. Die Takte 32 bis 35 bedeutend *crescendo* und auch *accelerando* bis zum *Forte*, welches in den Takten 36 bis 39 wieder abnimmt. Bei diesem *Forte* wird auch das Verschiebungspedal weggelassen, welches sonst Beethoven durch das ganze übrige Stück zu nehmen pflegte. Dieser Satz ist höchst poetisch und dabei für jeden leicht fasslich. Es ist eine Nachtscene, wo aus weiter Ferne eine klagende Geisterstimme ertönt.



Dieses *Scherzo* ist zwar lebhaft, aber mehr gemüthlich als munter vorzutragen. Humoristischer Muthwille würde gegen den ersten Satz allzusehr abstechen. Jm *Trio* ist die erste Bassnote *as*/*des* sehr stark anzuschlagen, da das *as* durch den ganzen Theil fortklingen muss.



Das Ganze äusserst stürmisch und mit kräftig-deutlichem brillanten Anschlage. Bei den 2 Schlägen *ff* stets das *Pedal*. Die Achteln im Basse sehr markirt. Der 13te Takt ritardiert. Die Melodie (vom 21sten Takt an) sehr ausdrucksvoll, aber ja nicht gedehnt, der Bass dabei leicht, jedoch *legato*. Der 50ste und 52ste Takt bedeutend ritardiert und sehr *staccato*. Takt 55 und 56 ebenfalls *ritardando* und sanft, wobei das *Pedal* zu jeder Takthälfte.

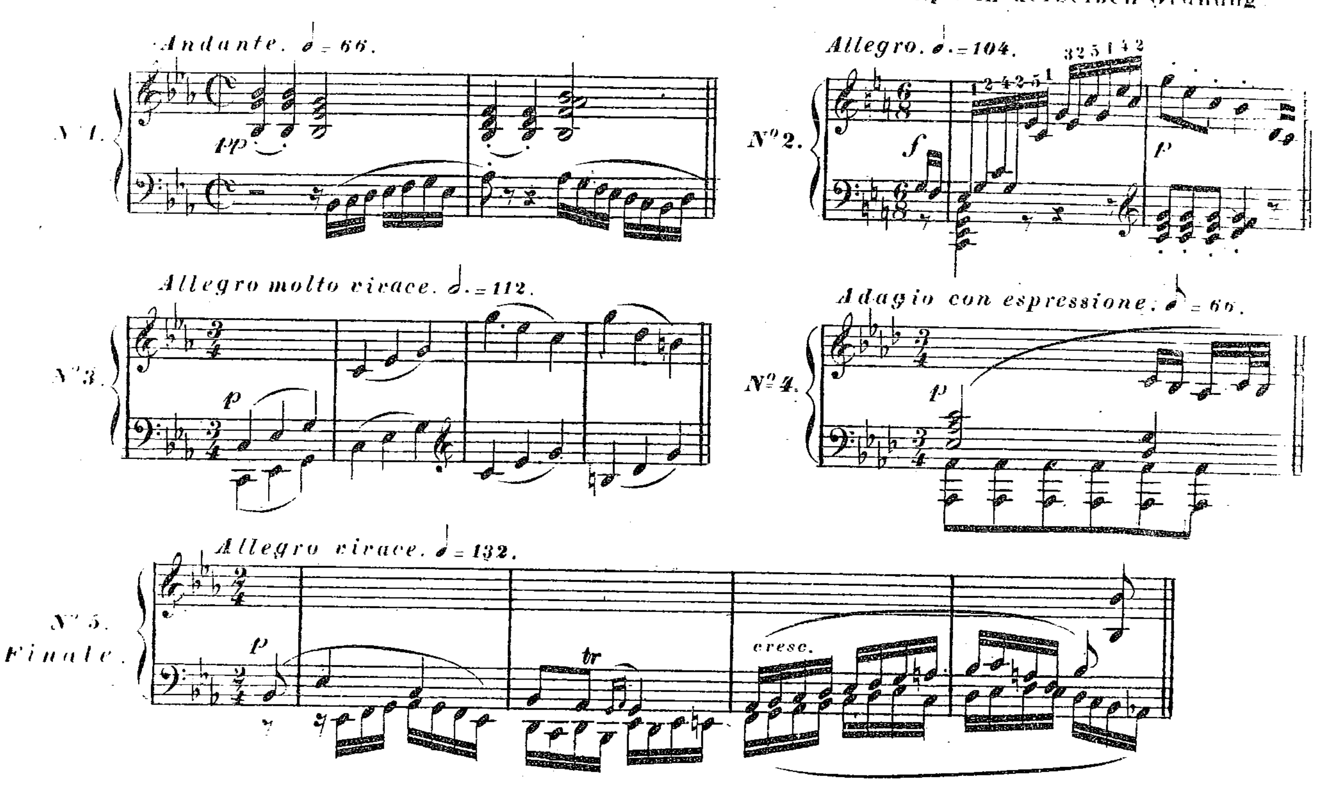
Jm 2ten Theile alles eben so. Die Schlusspassagen mit möglichster Kraft und mit *Pedal* durch die ganze Dauer eines jeden *Accords*.

Diese *Sonate*, — eine der leidenschaftlichsten Beethovens, — ist auch für den Spieler äusserst dankbar, nicht allzuschwer einzustudieren, und der *Character* so deutlich ausgesprochen, dass kein *Pianist* ihn verfehlen kann, der dazu die nöthige Fertigkeit und Kraft besitzt.

§ 23.

Sonate №. 14. (*Sonata quasi fantasia Op. 27. N° 2.*) (W[illegible])

Diese *Sonate* ist noch mehr *Fantasie* als die Vorhergehende, und alle Sätze bilden nur ein zusammenhängendes Tonstück. Wir geben daher die verschiedenen *Tempo* in derselben Ordnung.



Diese, an Jdeen so reiche Sonate gehört unter die interressantesten, obwohl nicht unter di leichtesten.

Der erste Satz ruhig, nicht schleppend, aber mit Ausdruck. Die Melodie (vom 9ten Takte an) ist wohl zu halten, während die *Accorde PP* und *staccato* accompagnieren.

Der zweite Satz rasch und brillant.

Der dritte Satz (ein *Scherzo* von sehr aufgeregtem *Character*) ist beinahe stürmisch vorzutragen. Die 3 Vierteln eines jeden Taktes sind *legato* dergestalt abzutheilen, dass die dritte Viertel immer etwas *staccato* abgerissen erscheint. Das *Trio* sehr *staccato* und leicht scherzend. Bei der *Reprise* des *Scherzothema* ist der Bass äusserst *staccato* (*martellato*) auszuführen, während die rechte Hand synkopirt *legato* wie Aufangs spielt.

Der 4te Satz ruhig, ernst und mit Gefühl.

Der 5te und letzte Satz sehr bewegt, brillant, mit Bravour. Das später fugirte Thema besonders kräftig markirt. Das rasche Tempo ist da durchaus streng fest zu halten. Der Schluss sehr schnell.

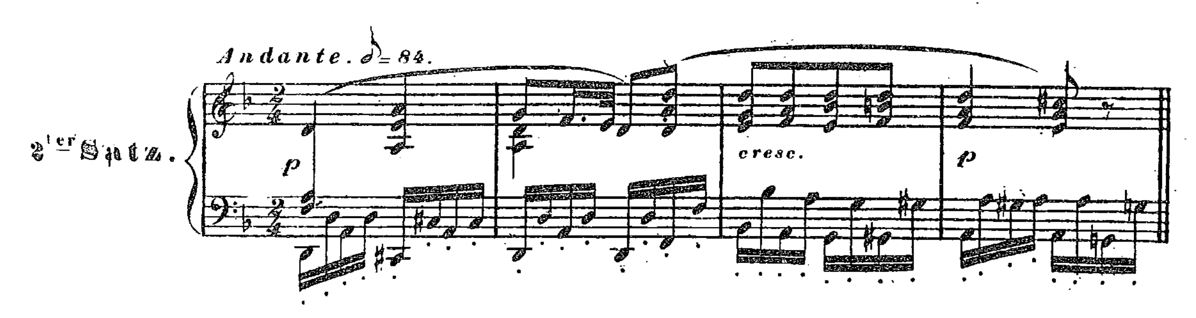


§ 24.

Sonate №. 15. (*Op. 28.*) (erschien ebenfalls 1802) Wien im Industrie Comptoir. (jetzt *Haslinger*.)



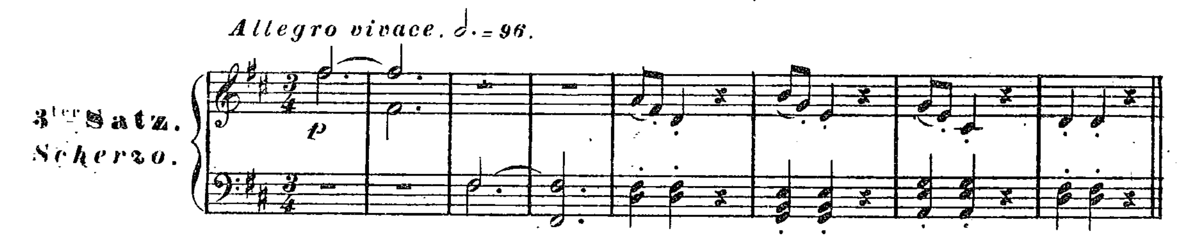
Alles, auch der Bass, sehr *legato*. Obwohl in lebhaftem Tempo, ist der Character dieses Satzes doch ruhig und freundlich ernst. Die harmoniose Stelle (vom 77ten Takt an) sehr *legato*, und die Gesangsnoten mit der gehörigen Steigerung wohl ausgedrückt.



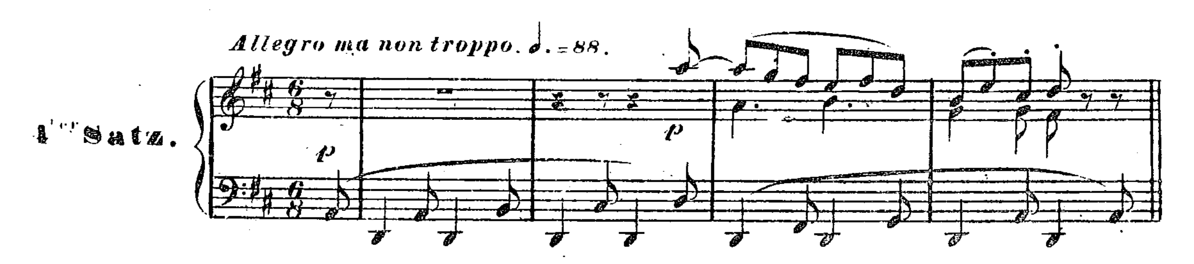
Die rechte Hand sehr *legato* und singbar. Der Bass sehr kurz, leicht, aber bedeutsam abgestossen.

Der Mittelsatz (*D-dur*) mit zarter *Delicatesse*, etwas marschmässig, daher in festem Tempo. Die hierauf folgende *Variation* des Thema in der rechten, (später auch in der linken) Hand sehr *legato* und ausdrucksvoll, aber nicht schleppend.

Dieses *Andante*, (das *Beethoven* selbst sehr gerne spielte,) gleicht einer einfachen Erzählung, einer Ballade aus vergangner Zeit, und ist auch so aufzufassen.



Munter und sehr humoristisch. Die 2 Achteln (im 4ten Takt *etc.*) kurz abgerissen, ohne mit der nachfolgenden Viertel verbunden zu werden. Jm *Trio* der Bass *legato* und gleich. Jn der rechten Hand jedes *Fis* markirt.



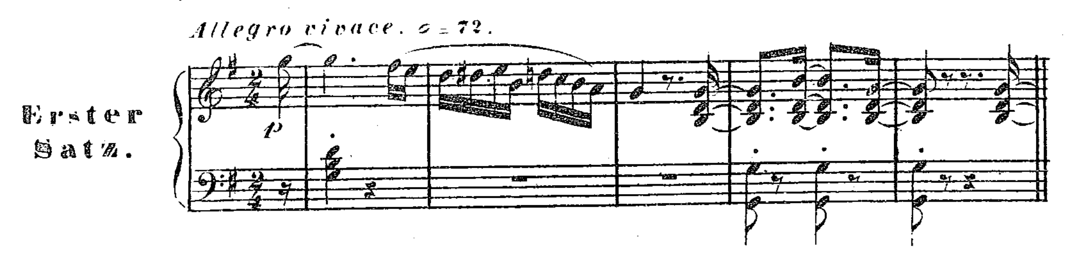
Ein muntres *Pastorale*, scherzhaft und gemüthlich. Der Bass sehr *legato* und die Takttheile genau markirt. Die rechte Hand leicht und zart.

Die *Arpeggien* (vom 17ten Takt an) sehr gleich und *legato*, so dass die 2 letzten Noten des Basses stets genau mit den 2 ersten der rechten Hand zusammentreffen.

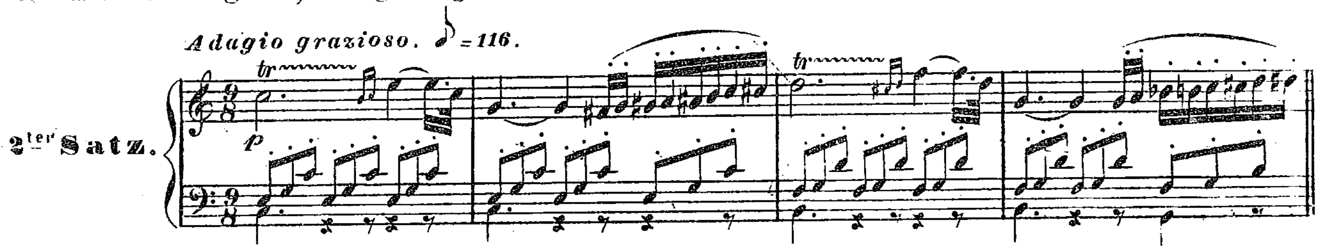
Jm fugirten Satz des 2ten Theils das *pp* und *cresc*: bis zum *ff* genau berechnet, der Schluss sehr rasch und brillant, mit Bravour.

§ 25.

Sonate № 16. *Op: 29, N° 1.* (alle 3 Sonaten erschienen 1803 Zürich bei *Nägeli.*)



Der *Accord* im Basse muss der gehaltenen Sechzehntel sehr schnell und entschieden nachfolgen. Eben so später überall in demselben Falle, so wie auch eine strenge Beachtung des lebhaften Tempo im ganzen Tonsatze, bis auf wenige Ausnahmen, nöthig ist. Der Mittelsatz (in *H-dur*) ist sanft neckisch, aber markirt vorzutragen. Später in der linken Hand kräftig. Die Schlussmelodie des ersten Theils sanft und genau accentuirt. - Der 2te Theil lebhaft und brillant. Vor der Wiederkehr des Hauptmotifs ist das *Pedal* beim Überschlagen gut anwendbar. Der *Character* des Tonstückes ist energisch, launig und geistreich lebhaft.

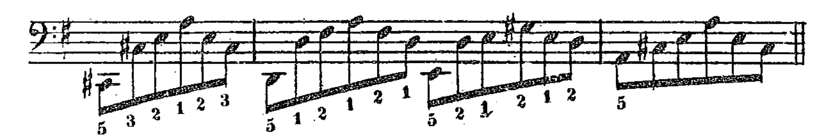


Dieser Satz darf bei seiner Länge nicht gedehnt gespielt werden, und der Styl einer graziösen Romanze oder eines Notturno, der darin unverkennbar ist, muss sich durch zarten eleganten Vortrag und eine gewisse Lebendigkeit äussern, die das Ganze belebt. Vorzüglich dürfen die Takte von 16 bis 21 ja nicht gedehnt werden. Dieses gilt auch von der, aus abgestossenen *Accorden* bestehenden Durchführung des 2ten Theils. Bei der *Reprise* des Thema muss das *staccato* des Basses sehr zart, (beinahe wie die Begleitung einer *Guitare*) ausgeführt werden.



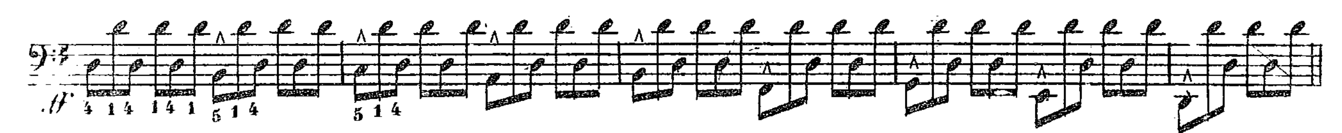
Da das *Allegretto alla breve* ist, so muss das Ganze bedeutend schnell (*Allegro molto*) vorgetragen werden. Das schöne, sehr melodiös-gefühlvolle Thema wird möglichst *cantabile* gespielt.

und die vierstimmige Harmonie durch festen, gehaltenen Anschlag ausgedruckt. Der 9te Takt mit besonderm Nachdruck und hierauf das *dolce* während den *legato* absteigenden *Octaven* des Basses so sanft als möglich im Tempo beobachtet. Die Fortsetzung ist rauschend, brillant und mitunter bravourmässig. Die Basspassagen sind mit folgendem Fingersatz wohl zu üben:



wobei die tiefste Note stets markirt wird.

Der fugirte Mittelsatz durchaus kräftig und die Begleitung des wiedergekehrten Thema mit grosser Bravour, nämlich:



Der Schluss ist sehr humoristisch, etwas barock, und nur durch ein sehr feuriges, wohl berechnetes Spiel mit dem Ganzen in Einklang zu bringen. Das *Recitativ*-artige darf nicht gedehnt werden.

§ 26.

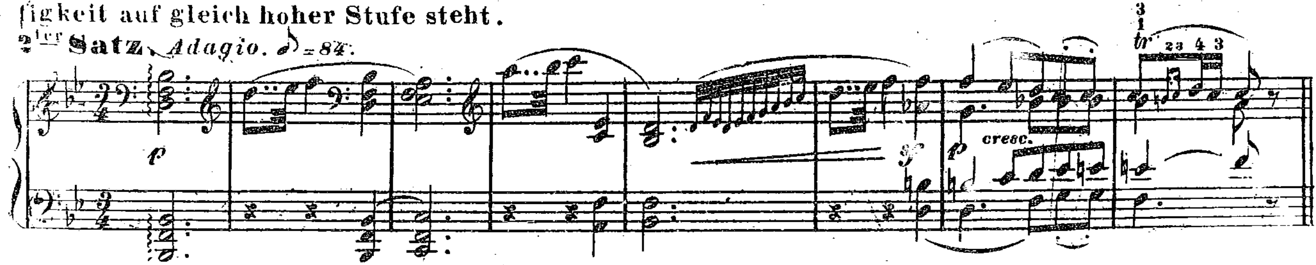
Sonate № 17. *Op: 29, №2.*



Das *Arpeggio* des ersten *Accords* langsam, und von dessen höchster Note wird erst der 4/4 Takt gezählt. Die Haltung lange, und das *Pedal* bis zu Anfang des *Allegro* gehalten. Das *Allegro* lebhaft, aber ernst. Vom 21sten Takte *Pedal* bis zum *piano*, und so bei jedem *forte* dieser Stelle bis zum Takt 41. Von da an lebhaft und leicht, aber klagend. Die *Accorde* (vom Takt 55 an) sehr kräftig und heroisch. Die Basspassage (vom Takt 69) *legato*, anfangs *piano*, aber sehr *crescendo* bis zum *forte* (Takt 75), welches erst in den Takten 83 bis 86 abnimmt. Die *Arpeggio's* im 2ten Theil langsam, wie oben. Das folgende *Allegro* sehr stürmisch, mit *Pedal* bei jedem *forte*. Beim wiederkehrenden Thema (*Largo*) wird das *Pedal* während dem *Recitativ* fortgehalten, das, wie aus weiter Ferne klagend, ertönen muss. Alles Übrige wie im ersten Theil. Die 10 letzten Takte durchaus mit *Pedal* und der Bass wie ferner Donner leise und *rallentando* verhallend.

Diese Sonate ist vollkommen. Die Einheit der Jdee und des tragischen *Characters*, die, durch keine Episode gestörte Kunstform, das Romantischpittoreske des ganzen Tongemäldes werden nie verfehlen, die grösste Wirkung zu machen, wenn die Fantasie des Spielers mit seiner Kunstfertigkeit auf gleich hoher Stufe steht.

2ter Satz. *Adagio.* 𝅘𝅥𝅮 = 84.



Das *Adagio* steht auf gleicher Höhe. Es darf nicht schleppend gehen, und das Tempo ist daher genau fest zu halten.

Die Figur im Bass: *etc.* muss mit der möglichsten Leichtigkeit und Kürze, beinahe blitzschnell, und *pianissimo*, aber sehr deutlich ausgeführt werden, während die rechte Hand den dreistimmigen Gesang mit möglichstem Ausdruck vorträgt. Auch ist da das *crescendo* wohl zu beachten. Der Mittelgesang (vom 31sten Takt) rührend und einfach, nicht gedehnt. Die Passagen in der linken Hand (vom 51sten Takte) leicht und sanft, damit das Thema *legato* hervortrete. Jm Takt 55 *crescendo* bis zum *forte*, und *accelerando*, dann den Takt 58 *piano* und *rallentando*.

Man muss mit vielen Beethoven'schen Werken schon sehr vertraut sein, um dieses tiefgedachte melodievolle Tonstück gut vorzutragen. Das *Pedal* muss dabei gehörigen Orts zur Haltung der Harmonieen beitragen.



Die rechte Hand stets leicht abgerissen, die linke möglichst *legato*. Die 6, in beide Hände vertheilte Sechzehnteln müssen mit möglichster Gleichheit einander nachfolgen, um gewissermassen den Galopp eines Pferdes auszudrücken.*) Diese Bewegung dauert durch das ganze Stück und wird nur durch die genaue Beachtung des *piano*, des *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, und auch durch die Benützung des *Pedals* bei harmoniösen Stellen belebt. Die Pralltriller werden folgendermassen ausgeführt:



indem nach den 2 kleinen Noten die Grundnote scharf hervortreten muss.

Die immerwährende leidenschaftliche Bewegung verleiht diesem *Finale* einen Reiz und eine Einheit des Gefühls, wodurch es die ganze *Sonate* würdig beschliesst. Aber es bedarf, (besonders im 2ten Theile) vieler Übung, um mit jener meisterhaften Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt zu werden, die zu der beabsichtigten aufregenden Wirkung nothwendig ist.

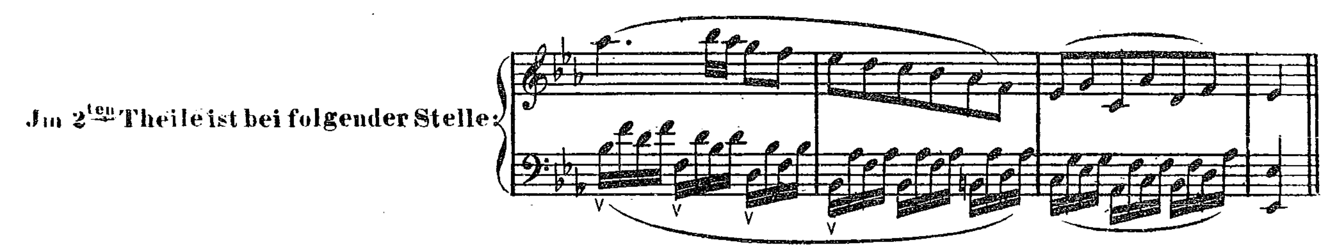
---

*) Das Thema zu diesem Tonstücke improvisirte Beethoven, als er einst (1803) einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppieren sah. Viele seiner schönsten Werke entstanden durch ähnliche Zufälle. Bei ihm wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.

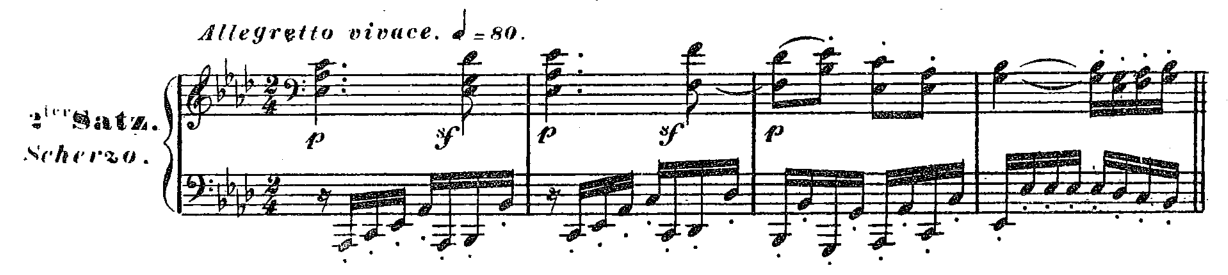


Diese *Sonate* ist mehr sprechend als malend, und unterscheidet sich durch ihre geistreiche Heiterkeit völlig von dem elegisch-romantischen *Character* der Vorhergehenden. Der Anfang gleicht einer Frage, auf welche im 7ten Takte die Antwort folgt, und muss daher im Tempo und Ausdruck eine gewisse Unbestimmtheit haben, welche erst nach der Haltung, und vorzüglich im 16ten Takt und seiner Folge dem entschiedenen Vortrage weicht, daher auch erst von da der Metronom gehörig beobachtet werden kann. Im Ganzen ist dieser Satz lebhaft und brillant vorzutragen.

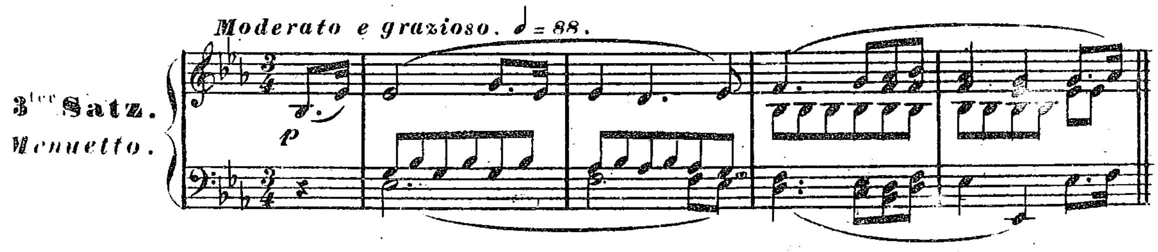
Im 2ten Theile ist bei folgender Stelle:



in der linken Hand die tiefe, mit v bezeichnete Note wohl zu markiren und nicht abzustossen. Der nachfolgende Lauf sehr leicht und schnell, aber im *Tempo*.



Der eigenthümliche Reiz dieses Satzes liegt besonders in dem fortwährenden *Staccato* der Sechzehnteln, welche mit dem zartesten Anschlag stets kurz, fest, und mit der vollkommensten Gleichheit im Zeitmaas abzustossen sind, während die rechte Hand entweder die schöne Melodie, oder ähnliche abzustossenden Figuren auszuführen hat. Das lebhafte Tempo ist, (die bezeichneten Ausnahmen abgerechnet,) streng festzuhalten, und im 43sten Takte *etc:* sind die Zweiunddreissigsteln mit leichter Hand delikat und deutlich in ihrer Kürze anzuschlagen. Der Humor im Vortrage darf hier nie die Grenzen der Anmuth überschreiten. Der Schluss *pianissimo*, aber gar nicht *ritardiert*.



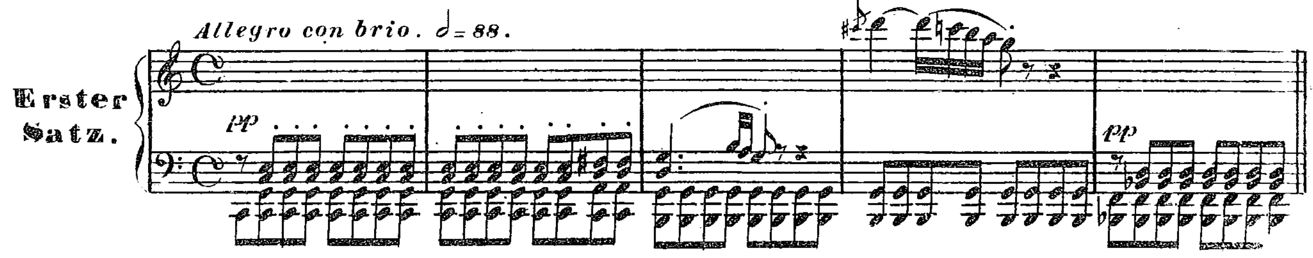
Dieser Menuet ist ganz mit der galanten Delikatesse und ruhigen Anmuth vorzutragen, welche diese edle Tanzweise characterisirt. Das Tempo ruhig gemessen, wie bei dem wirklichen Tanz menuett.



Dieses *Finale* muss mit der grössten Lebhaftigkeit, Leichtigkeit, Kraft und Bravour vorgetragen werden, und ungefähr die Wirkung eines Jagdstücks machen. Es ist im gehörigen *Tempo* bedeutend schwierig, aber in jeder Hinsicht von sichrem und dankbaren Effekt. Bei gehörigem Studium der Passagen ist auch der überall bezeichnete Vortrag nicht zu verfehlen.

§28.

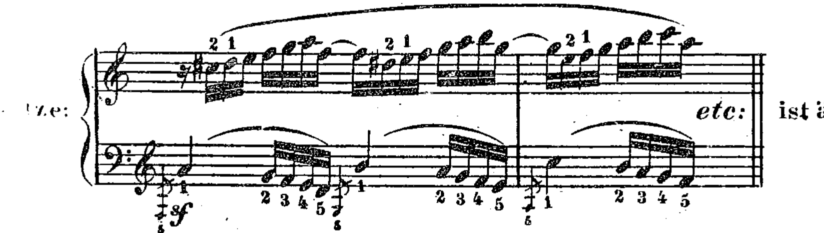
Sonate № 19. *Op: 53.* (erschien 1805 im *Industrie Compt:* in Wien, jetzt *Haslinger.*)



Eine grosse brillante *Sonate* voll Feuer und geistreicher Bewegung, auf einen glänzenden und wohl accentuirten Vortrag berechnet.

Der Anfang leicht und leise *staccato* bis zum *crescendo* und *forte*. Der 12te Takt *ritardando*. Nach der Haltung wieder leicht und *pp* (nicht *legato*). Vom 23sten Takt *legato* und leidenschaftlich. Der Übergang nach *E-dur staccato* und *ritardiert*. Der Mittelgesang (*E-dur*) ruhig *legato* und choralmässig, aber nicht schleppend. Eben so dessen *Variation*. Die nachfolgenden Passagen brillant und harmonios, mit Benützung des *Pedals*. Schluss leicht und sanft.

Jm 2ten Theil die Triolenpassagen sehr kräftig, lebhaft und *legato*. Das lange *crescendo* bis zum Hauptthema mit grosser gut vertheilter Steigerung bis zum *ff*. Die Schlusspassage mit folgendem Finger-



ist äusserst feurig vorzutragen.

Jn der linken Hand muss der 5te Finger von der letzten Sechzehntel schnell auf die kleine Note kommen, was nach einiger Übung recht wohl angeht. Die Läufe nach den Haltungen (in kleinen Noten) so *presto* als möglich. Die letzten 8 Takte etwas *più mosso*.



Jst nur die Einleitung zum *Finale*, und wird ruhig, ernst, ausdrucksvoll, aber nicht schleppend vorgetragen.



Dieses *Rondo* von pastoralem *Character* ist ganz auf den Gebrauch des Pedals berechnet, welches hier wesentlich erscheinet.*) So lange das *pianissimo* währt, ist auch das Verschiebungspedal zu nehmen. So ruhig der Anfang auch sein muss, so wird beim eintretenden *ff* und den diesem nachfolgenden Triolenpassagen die Lebhaftigkeit etwas vermehrt, die jedoch beim Wiedereintritt des Thema auch in die frühere Ruhe zurückkehrt. Der Mittelsatz (*C-moll*) sehr lebhaft, kräftig und brillant. Die nachfolgenden sanften Passagen wieder genau so wie das Thema, und mit genauer Beachtung des Pedals, wie der Verschiebung.

Das Schluss-*Prestissimo*:



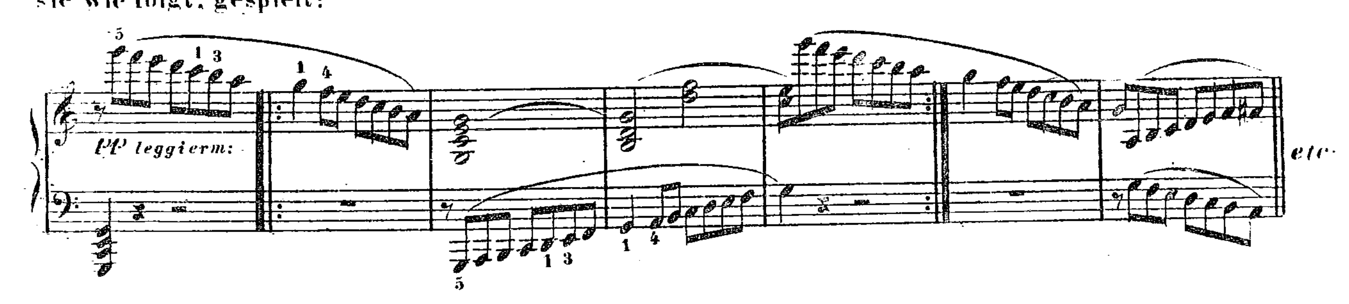
ist mit der grösstmöglichsten Schnelligkeit vorzutragen und das *Pedal* dabei überall zu benützen, wo die gleiche Harmonie es zulässt.

Die folgende Stelle:



ist auf jene Art zu schleifen, die wir schon im 3ten Theil dieser Schule, und neuerdings auch im vorhergehenden Kapitel bei Besprechung der Liszt'schen Werke dargestellt haben.

Von denjenigen aber, deren klein're Hände die Ausführung dieser Passage unmöglich machen, wird sie wie folgt, gespielt:



Bei der grossen Schnelligkeit klingt sie auch auf diese Weise gar nicht leer. Die nachfolgende Trillerpassage möglichst *Piano*, durch das genau zu nehmende Pedal harmonios, und das ob're Thema deutlich. Der Schluss lärmend und immer mit steigender Schnelligkeit.

---

*) Die Bezeichnung *senza Sordino* wurde nur so lange gebraucht, als man die Mutationen mit dem Knie drücken musste.

§ 29.

Sonate № 20. (*51ste Sonate*[*]) Wien im *Industrie Compt:* 1806. Jetzt *Haslinger.*

In tempo di Menuetto. 𝅗𝅥 = 108.

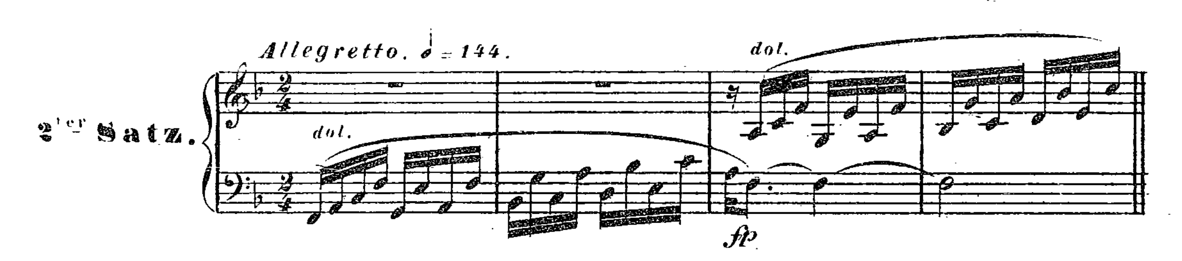
Erster Satz.



Dieser Satz weicht ganz von der gewöhnlichen *Sonaten-form* ab, und ist in einem gewissermassen alterthümlichen, aber doch originellen geistvollen Style geschrieben. Der ziemlich ernste *Character* muss durch einen soliden, kräftig entschiedenen Vortrag ausgedrückt werden.

Allegretto. 𝅘𝅥 = 144.

2ter Satz.



Ununterbrochen läuft dieses interessante *Finale* in gleich rascher Bewegung fort, und bildet ein ziemlich schweres, brillantes Tonstück, das sich durch seine geistreichen Modulationen und seinen stets gesteigerten Effekt auszeichnet, und auch für jeden guten *Pianisten* als eine treffliche *Etude* dienen kann.

§ 30.

Sonate № 21. (*54ste Sonate*, Op: 57.) Wien, im *Industrie Compt:*

Allegro assai. 𝅗𝅥. = 108.

Erster Satz.



Beethoven selbst hielt diese *Sonate* für seine grösste, (bis zu der Zeit, als er Op: 106 componirt hatte), und gewiss ist sie auch jetzt noch als die vollendetste Durchführung einer gewaltigen, kolossalen Jdee zu bewundern.

Dieselben geistigen und physischen Kräfte, die der Spieler bei den meisten bereits besprochenen Sonaten im Vortrage zu entwickeln hat, müssen hier in doppeltem Grade in Anspruch genommen werden, um das grossartige Tongemälde würdig und mit voller Wirkung zu entrollen, und der characteristische Ausdruck muss ihm eben so wohl, wie die brillanteste Fertigkeit zu Gebothe stehn.

---

[*] Bei der Bezeichnung: *51ste Sonate* hat *Beethoven* alle Werke dazu gerechnet, welche bis dahin in Sonaten-form erschienen waren. Also auch alle *Trios, Quartette, etc:* Übrigens herrscht in der Nummerirung seiner Compositionen eine grosse Unordnung, woher es auch kommt, dass die Existenz mancher interessanten Werke der Welt fast ganz unbekannt blieb. Durch den gegenwärtigen Aufsatz hoffen wir unter Andern auch darauf aufmerksam zu machen, dass man alle Beethovenschen Werke kennen lerne. Manches Werk erhielt seine Nummer erst mehrere Jahre nach seiner Entstehung.

Bis auf wenige bestimmt angezeigte Ausnahmen, ist die Beachtung des genauen *Tempo's* eine wesentliche Bedingung, und bei allen konsonierenden kräftigen Stellen, wie z.B. Takt 14, Takt 17, Takt 20, u.s.w. ist die Mitwirkung des ***Pedals*** nicht zu unterlassen.

Nach der spannenden Vorbereitung zum Mittelsatze in *As-dur* ist dieser selbst (vom Takt 35) dergestalt vorzutragen, dass die Octaven, welche in der rechten Hand die Melodie bilden, so *legato* und singbar erscheinen, als würden sie von 2 Händen ausgeführt, nämlich:



Während der Bass ***legatissimo*** und ***dolce*** accompagnirt.

Der spätre Lauf abwärts mit der rechten Hand allein interessirt schon durch seine Fremdartigkeit und bedarf nur eines ganz gleichen Vortrags im strengen Tempo. Die nachfolgenden Passagen sind sehr energisch, lebhaft und deutlich auszuführen. Eben so die Durchführung des 2ten Theils. Bei der Wiederkehr des Hauptmotifs sind im Basse die so oft wiederholten *c* stets mit einem Finger (am besten dem Daumen) anzuschlagen, da Wechselfinger hier eine weniger gute Wirkung hervorbringen würden. Alles Folgende wie im ersten Theile. Die Schlusspassagen möglichst brillant, und das *Più Allegro* stürmisch bis zum Schlusse, der *rallentando*, (stets mit *Pedal*) leise verhallt.

2 Satz.



Das Thema sehr ***piano*** und ***legato***, streng und bestimmt im Tempo und die schnellern Noten scharf markirt. Die erste ***Variation*** eben so festen Schrittes wie das Thema, jedoch mit mehr Ton. Die rechte Hand muss jeden ***Accord*** und jede Note in demselben Augenblick auslassen, in der der Bass anschlägt, welcher aber ganz ***legato*** markirt. Das ***crescendo*** und ***forte*** wohl beachtet.

Die 2te ***Variation PP*** und mit dem Verschiebungspedal, sehr ***legato, cantabile*** und mit vielem Ausdruck.

Die 3te ***Variation*** ohne ***Pedal***, bewegt und mit immer mehr anschwellender Kraft, auch nach und nach ein wenig lebhafter, bis sie wieder zum Thema herabsteigt.

Der ***Character*** dieses Satzes ist erhaben und gross. Er hängt mit dem ***Finale*** zusammen.

Satz.



Der Anfang grell und scharf. Das Thema fangt erst im 20sten Takt, und die eigentliche Melodie (in überschlagener linken Hand) im 28sten an, — und zwar diese letzte merkwürdiger Weise auf denselben 2 Tönen (c / des), mit welchen der erste Satz schloss.

Mag sich Beethoven, (der so gerne Naturscenen schilderte) dabei vielleicht das Wogen des Meeres in stürmischer Nacht gedacht haben, während von Ferne ein Hilferuf ertönt. Immer kann ein solches Bild dem Spieler eine angemessene Idee zum richtigen Vortrag dieses grossen Tongemäldes geben. Es ist gewiss, dass Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche, aus der Lektüre oder aus der eignen regen Fantasie geschöpfte *Visionen* und Bilder begeisterte, und dass wir den wahren Schlüssel zu seinen *Compositionen* und zu deren Vortrage nur durch die sichre Kenntniss dieser Umstände erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre. *)

Das gegenwärtige Finale darf nicht allzuschnell gespielt werden. Die Passagen sind mit deutlicher Gleichheit und Leichtigkeit, wenig *legato*, und nur selten stürmisch vorzutragen. Erst bei der Wiederholung des 2ten Theils und gegen den Schluss wird die Bewegung und Kraftentwicklung immer gewaltiger, und das *Presto* beschliesst die *Sonate* mit aller Stärke, die dem *Fortepiano* durch sämmtliche Mittel zu entlocken ist. (Metronom zu diesem *Presto:* 𝅗𝅥 = 92.)

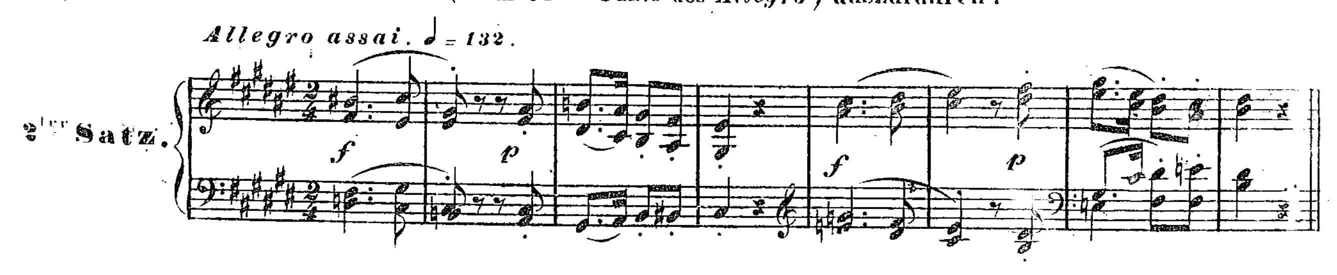


§ 31.



Diese, mehrere Jahre später geschriebene Sonate unterscheidet sich auffallend von den frühern durch Geist und Styl.

Der erste Satz ist ruhig, naiv, zärtlich, fromm, und mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, und auch die Passagen dürfen weder brillant noch aufgeregt gespielt werden, da auch hier die Wirkung in der Schönheit des Tons und des gleichen Anschlags liegen muss. Besonders leicht und zart sind die *Triolen* des Mittelsatzes (vom 24sten Takte des *Allegro*) auszuführen.



*) Er war hierüber nicht gerne mittheilsam, aber doch bisweilen, bei vertraulicher Laune. So z. B. kam ihm die Idee des *Adagio* (in *E-dur*) im *Violin Quartett* Op. 59, N° 2.), als er einmal Nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Zu seiner 7ten Sinfonie (in *A-dur*) wurde er durch die Ereignisse der Jahre 1813 und 1814 angeregt, (wie zur Schlacht von *Vittoria*). Aber er wusste, dass die Musik nicht immer von den Hörern so unbefangen gefühlt wird, wenn ein bestimmt ausgesprochner Zweck deren Einbildungskraft schon voraus fesselt.

Dieses *Finale* ist ziemlich schwer, weil bisweilen unbequem. Der Character ist scherzhaft humoristisch und muthwillig. Die abgetheilten Sechzehnteln sind schnell, beinahe wie Vorschläge zu spielen: Das Tempo sehr lebhaft, und dadurch das Ganze brillant, wesshalb auch Anschlag und Vortrag in diesem Sinne zu nehmen sind. Das Ganze ist bei sicherm und geistreichem Vortrage von origineller und interressanter Wirkung.

§ 32.

Sonate № 23. (*Les Adieux, l'Absence, le Retour.*) *Op: 81.* (um 1814 bei *Breitkopf* und *Härtel.*)

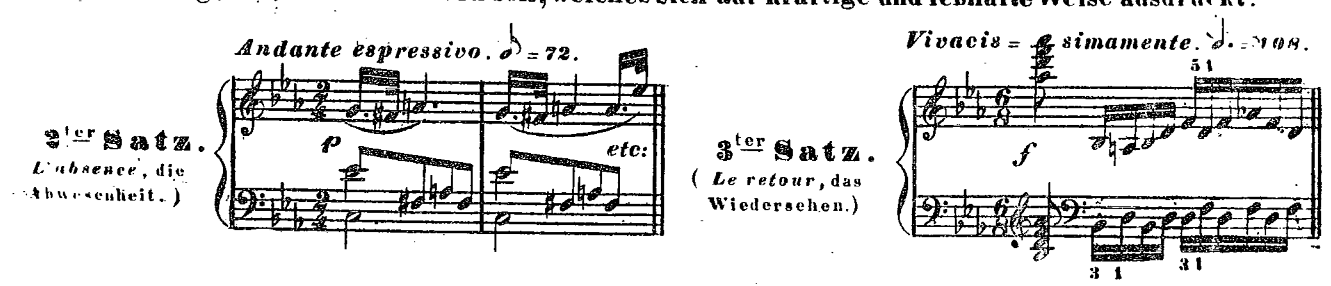


Die *Introduction* mit tiefem Gefühl, sehr *legato* und singbar. Die letzten 3 Takte *ritardando*. Das *Allegro* (*alla breve*) sehr lebhaft, und die 3 Noten, welche schon im *Adagio* (in der Oberstimme) das Thema bilden, und auf welche der ganze Satz gebaut ist, stets besonders ausgedrückt. Die ziemlich schwierige Stelle (Takt 16 und 17) leicht, sicher und rasch. Folgende Stelle am Schluss des 2ten Theils



mit Verschiebung und so leicht als möglich, aber ja nicht gedehnt.

Die Überschrift dieses Satzes: (*Les Adieux*, das Lebewohl) deutet hinreichend an, dass das Ganze ein tief bewegtes Gemüth schildern soll, welches sich auf kräftige und lebhafte Weise ausdrückt.



Das *Andante* mit dem Ausdruck der tiefsten Betrübniss. Die Verzierungen sehr weich und sanft. Das *Finale* äusserst lebhaft, brillant und beinahe ausgelassen munter. Es ist in diesem Tempo nicht leicht, und kann beinahe als ein Bravour-Tonstück gelten.

Übrigens kann und soll diese *Sonate* (bei vollendetem Vortrage) auch denjenigen interessieren, der sie als reine Musik, ohne Rücksicht auf die Überschriften, geniessen will.*)

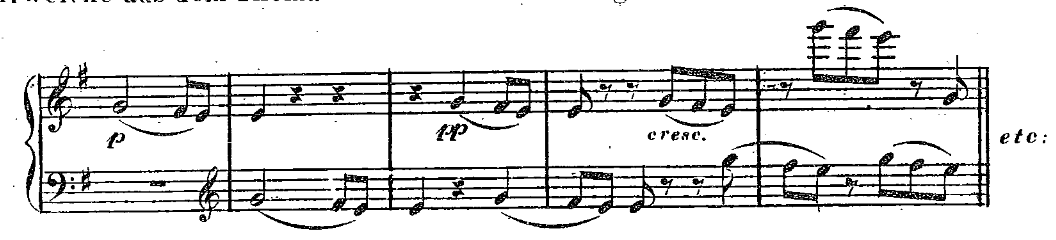
*) Wir unterscheiden reine Musik von derjenigen, welche, sei es durch Überschrift oder Text, eine bestimmt ausgesprochene besond're Idee ausmalen soll.

§ 33

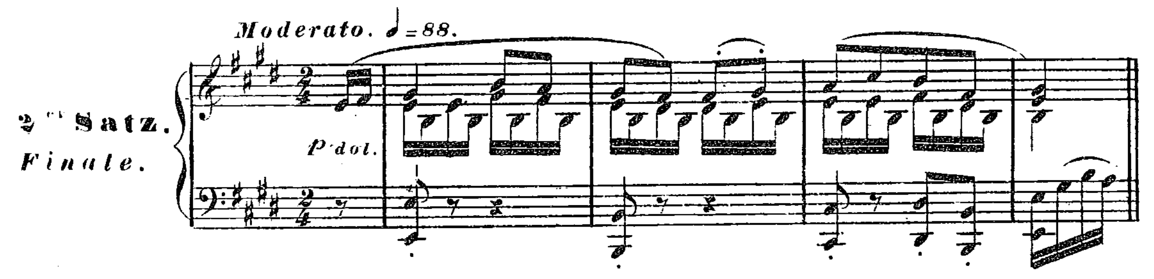
Sonate №24. *Op: 90.* (um 1817 bei *Haslinger.*)



Diese ausgezeichnet schöne Sonate erhält ihre volle Wirkung durch das rasche, freie *Tempo*, durch den brillanten, aber leichten Vortrag der Passagen, durch die richtige Beachtung der angezeigten Ausdruckszeichen und durch das *cantabile* der Melodien, so wie durch das Herausheben aller Noten, welche aus dem Thema entnommen sind. Folgende Stelle:



ist im Tempo, leicht, und besonders deutlich vorzutragen.



Die möglichste Lieblichkeit und Empfindung, welche durch zarten Anschlag, schönes *Cantabile*, und eine leichte Behandlung der schnellern Notengattungen hervorgebracht werden kann. Da das Thema oft wiederkehrt, muss der Spieler streben, es jedesmal durch einen anders nüancirten, aber immer delikaten Vortrag herauszuheben. Das Tempo darf nicht schleppend werden und bei gewissen kräftigen Stellen kann die Lebhaftigkeit sich steigern. Vom 48sten Takte beginnt in den Mittelstimmen ein verkehrter langsamer Triller, der weit mehr *piano* sein muss, als die obern und untern Gesangsnoten.

Der Schluss ist bemerkenswerth, da die letzten 8 Noten streng im Tempo, aber *pianissimo* und unerwartet, beinahe verschwinden, und somit das Tonstück beschliessen müssen

§ 34.

Sonate №25. *Op: 101.* (um 1819 bei *Haslinger.*)



Durch ein sehr sanftes aber tonreiches, gehaltenes Spiel, und einen, auf die Gesammtwirkung berechneten ruhigen Vortrag, wird das Bedeutsame dieser *Composition*, die alles äussern Schmuckes entbehrt, am besten herausgehoben. Man darf es weder schleppend vortragen noch durch ein schwankendes *Tempo* entstellen.



Sehr lebhaft, feurig und kräftig. Das *Trio* dagegen äusserst sanft, und auch etwas ruhiger.



Das *Adagio* sehr *legato* und mit ernstem Gefühl. Stets mit dem Verschiebungs= und oft auch mit dem *Forte= Pedal*.

Das *Allegro* rasch und entschlossen.

Im 2ten Theile wird das Thema fugirt. Da wir den Vortrag der Fugen später besprechen werden, so beziehen wir uns auf das letzte Kapitel dieses Lehrbuchs in allem was zu dieser Gattung gehört, und das bei allen Fugen so ziemlich sich gleich bleibt.

§ 35.

Sonate № 26. *Op:106.* (bei *Artaria* um 1820)



In der Epoche, als Beethoven diese seine grösste Sonate schrieb, nahm er bereits auf den eigentlichen Claviersatz weniger Rücksicht, und er benützte nach seiner Fantasie jede Möglichkeit, um die von ihm beabsichtigten Wirkungen hervorzubringen. Daher sind seine letzten *Clavier=compositionen* in so fern schwerer, als man oft eine ganz ungewöhnliche Art des Fingersatzes, der Haltung und des Anschlags anwenden muss, und als dennoch die Schwierigkeiten eben so gerundet, geläufig und natürlich ausgeführt werden sollen, wie in andern *Compositionen*. Daher muss derjenige, der diese letzten Werke studieren will, mit den frühern *Compositionen* des grossen Meisters schon wohl bekannt sein, denn die gegenwärtige Sonate ist die reife Frucht der frühern Blüthen.

Wer demnach unsre bereits gegebenen Vorschriften wohl verstanden und benützt hat, bedarf bei diesem Werke weniger Bemerkungen, da ihm die vom Autor selber zahlreich gegebenen Vortragszeichen hinreichend genügen können.

Die Hauptschwierigkeit liegt in dem, vom Autor selber vorgezeichneten ungemein schnellen und feurigen Tempo, ferner in dem Vortrage der melodiösen, aber vielstimmigen und im strengsten *Legato* auszuführenden Stellen, in der reinen Ausführung der Passagen, Spannungen und Sprünge, und endlich in der Ausdauer, welche das Ganze fordert. Alle einzelnen Schwierigkeiten sind Sache aufmerksamer Übung, die Auffassung des ganzen grossartigen, mehr im *Sinfonie*-Styl gehaltenen ersten Satzes entwickelt sich bei oftmaligen Spielen, nachdem es bereits richtig im gehörigen Zeitmaass einstudiert worden.



Äusserst flüchtig und humoristisch vorzutragen. Das *Trio* (*B-moll*) harmonios *legato* und stets mit guter Benützung des Pedals.



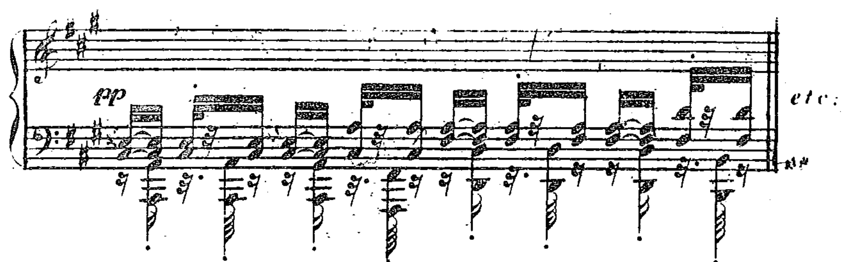
Mit dem schwermüthigsten Ausdruck, äusserst *legato* und *cantabile*, aber streng im *Tempo* (die bezeichneten Ausnahmen abgerechnet).

Der Spieler hat bei diesem *Adagio* die ganze Kunst des Vortrags aufzubiethen, um bei dessen ungemeiner Länge den Hörer nicht abzuspannen. Und bei allen diesen Mitteln muss der hochtragische, melancholische *Character* des Ganzen getreu bewahrt werden. Doch biethen die bewegtern und varirten Stellen manchen Behelf dar, um das wunderbare Tonstück zu beleben, das die Gefühle des bejahrten, körperlich und geistig niedergedrückten Meisters schildert, der sich bisweilen einer bessern Zeit erinnert.



So willkührlich in dieser fantasieartigen *Introduction* die Eintheilung scheint, so muss sie doch genau beachtet werden, und das einzige Mittel hiezu ist, dass man beim Einstudieren sich die kleinen Taktheile (z.B. Sechzehnteln) in Gedanken, oder auch laut mitzählt.

Besonders bei folgender Stelle kann man sich leicht irren.



Um die Eintheilung dieser Stelle gut ins Gehör zu bekommen, muss man sie zuvor mit der rechten Hand folgendermassen üben:



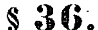
Auf diese Art lernt das Gehör, zu welcher Zeit die linke Hand die *Octaven* anzuschlagen hat. Auch später, wo sich diese Figur *cresc:* und *accelerando* bis zum *ff* und zum *Prestissimo* steigert, bleibt die Eintheilung stets dieselbe.

An diese *Introduction* schliesst sich das *Finale*, eine grosse, aber freie 3stimmige Fuge, folgendermassen an:



Auch hier verweisen wir auf das letzte Kapitel über das Fugenspiel, und bemerken hier bloss dass dieses *Finale* Eines der schwierigsten Clavierstücke ist, und noch am zweckmässigsten einstudiert werden kann, wenn man es zeilenweis, seitenweis, und überhaupt in kleinen Abtheilungen langsam zu üben anfangt.

Dass es sehr lebhaft, sehr kräftig und mit Beachtung aller Vortragszeichen, so wie mit der grössten Sicherheit in den Bravourstellen ausgeführt werden muss, wird der Spieler selber finden, wenn er es gehörig im Auge und in den Fingern, und vor allem, wenn er früher viele andre Fugen von *Bach*, *Händel*, *etc.* wohl einstudiert hat.



§ 36.

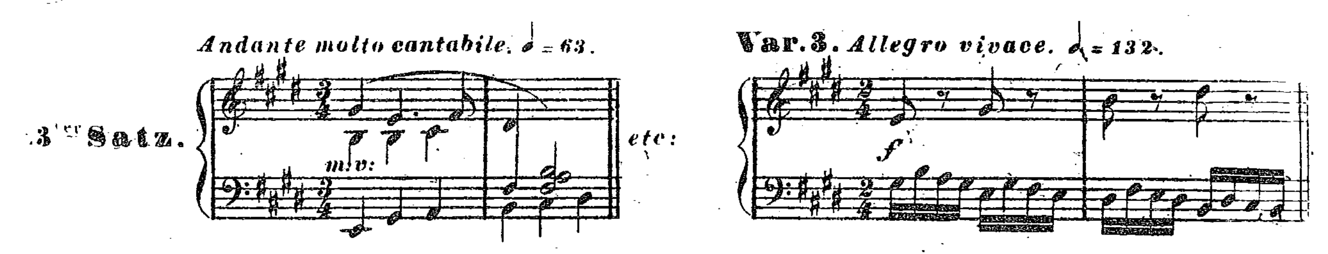
Sonate № 27. *Op: 109.* (bei *Schlesinger* um 1821.)



Dieser interessante Satz ist mehr *Fantasie* als *Sonate*. Das *Vivace* wechselt mit dem *Adagio* mehrmal ab. Das Ganze hat einen sehr edlen, ruhigen aber träumerischen *Character*, und die schnellen Passagen im *Adagio* müssen sehr leicht, wie Traumgestalten, vorgetragen werden, so wie das *Vivace* als sehr *legato* und gesangvoll von Wirkung ist.

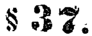


„Äusserst schnell und leidenschaftlich aufgeregt, jedoch mit melancholischer Färbung.



Thema **und erste** ***Variation*** **mit Ausdruck und sehr** ***legato***. **2te** ***Variation*** **etwas belebt, und leicht. Die 3te schnell und brillant. Die 4te ruhig und** ***legato***. **Die 5te ernst, markirt und die 4 Stimmen wohl unterschieden. Die 6te ruhig aber brillant.**

Der ganze Satz im Style ***Händels*** **und** ***Seb: Bach's***.



§ 37.

Sonate № 28. ***Op: 110.*** **(um 1821 bei** ***Schlesinger.*****)**



Ein sehr lieblicher empfindungsreicher Tonsatz. Die ruhigen Stellen sehr ***cantabile*** **und ausdrucksvoll vorzutragen. Die Passagen äusserst leicht, und keineswegs brillant.**



wobei der Daumen kurz markirt wird, jedoch ohne die Gleichheit zu stören.

Im 2ten Theile die 16tel Bewegung des Basses sehr ***legato*** **und ausdrucksvoll, während die rechte Hand das Thema** ***cantabile*** **durchführt.**



„Sehr schnell, kräftig und humoristisch, aber ernst. Das ***Trio*** (***Des-dur***) sanft, geläufig, und durch das ***Pedal*** harmonisch ausgefüllt.



Sehr schwermüthig und die *Recitative* mit wohlberechnetem dramatischen Vortrage.



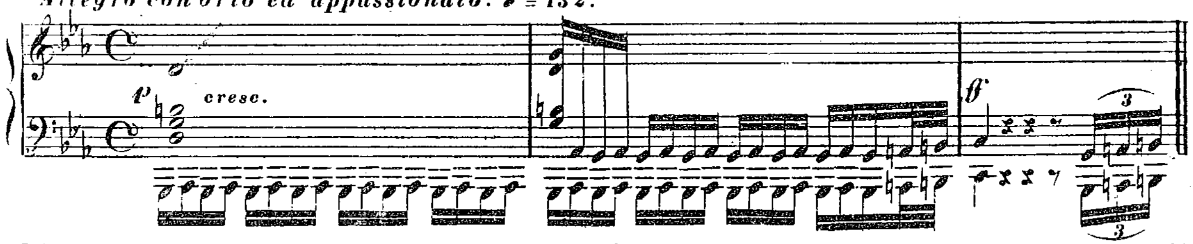
Wieder eine Fuge, welche durch immer vermehrte Bewegung sich bis zu einem rauschenden brillanten Schlusse steigert.



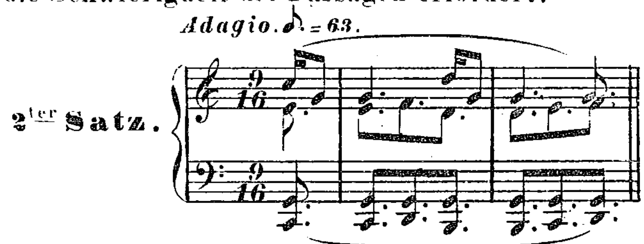
§ 38.

Sonate № 29. *Op: 111.* (bei *Schlesinger* um 1821.*)





Dieser erste Satz der letzten *Sonate Beethovens* gehört zu seinen grossartigsten und muss mit aller Kraft, Bravour, und leidenschaftlicher Aufregung vorgetragen werden, welche der tragische *Character*, so wie die Schwierigkeit der Passagen erfordert.



Das schöne, rührend einfache Thema sehr singbar und *legatissimo*. Die *Variationen* mit immer zunehmender Steigerung. Die letztern derselben sind äusserst schwierig, und es gehört alle Hingebung des Spielers dazu, um ihrer vollkommen mächtig zu werden.

---

*) Wir haben überall die Verleger benannt, bei welchen, unsers Wissens, die Werke zuerst erschienen. Doch sind mehrere sehr gute Auflagen, besonders aber bei *Haslinger* und *Artaria* von allen seinen Sonaten zu haben.

§ 39.

Hier schliesst die Reihe der grossen *Solo-Sonaten* Beethovens, die allein hinreichen würden seinen Namen unsterblich zu machen. Wir haben uns bestrebt, durch möglichst genaue Bezeichnung des gehörigen *Tempo*, so wie durch die beigefügten Bemerkungen das Studium und den Vortrag derselben jedem bedeutend ausgebildeten Pianisten zu erleichtern.

Beethoven lebte und schrieb alle seine Werke in Wien. Es ist natürlich, dass der Sinn für deren Verständniss und richtigen Vortrag hier vorzugsweise (wie durch Tradition) bewahrt werden könnte, und die Erfahrung hat bewiesen, dass das wirklich der Fall ist. Denn wie oft mag in andern Gegenden sowohl das Tempo, wie der Character dieser *Compositionen* verfehlt worden sein! Und für die Zukunft wäre dieses noch mehr zu besorgen.

§ 40.

Wir wollen hier noch, ehe wir zu den Werken mit Begleitung schreiten, die kleinern *Compositionen* besprechen, unter denen sich viel Vortreffliches befindet.

Sonatinen.

Deren sind 5. Drei davon schrieb er im Knabenalter. Zwei (Op: 49) um 1802. Eine zu 4 Händen (vor 1800) und die *Sonatine* in *G* (Op: 79) um 1810.
Die letztere ist die Bedeutendste. Alle sind für minder geübte Spieler brauchbar.

Fantasien und Rondo's *etc.*

1. *Fantaisie*. Op: 77. (um 1810 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)



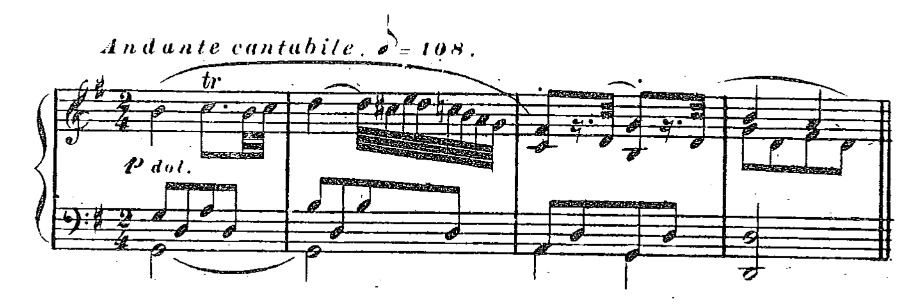
Diese sehr geistreiche *Fantasie* gibt ein treues Bild von der Art, wie er zu improvisieren pflegte, wenn er kein bestimmtes Thema durchführen wollte, und daher sich seinem Genie in Erfindung immer neuer Motive überliess. Die ruhigen Sätze sind mit allem Gefühl, die bewegten sehr schnell und brillant vorzutragen. Die Schlussvariationen mit humoristischer Laune, und die meisten sehr markirt.

2. *Andante favori*. Op: 35. (Wien, im *Industrie Compt:* um 1805.)



Eine der lieblichsten und zugleich brillantesten *Compositionen*. Die Octavenpassage im 2. Theile ist sehr lebhaft und mit Bravour vorzutragen. Alles Übrige mit Zartheit und heiterm, zärtlichen Gefühl, ungefähr in der Bewegung eines *Menuets*.

3. *Rondo.* erschien ohne Werkszahl um 1800 bei *Artaria.*



Auch dieses schöne Rondo ist mit möglichster Delikatesse vorzutragen. Ebenso der lebhaftere Mittelsatz 6/8 Takt in *E-dur*, der ein ziemlich schnelles Tempo erfordert.

4. *Rondo.* (ohne Werkszahl, vor 1800 bei *Artaria.*)



Etwas kleiner, aber von ähnlichem *Character* und Gehalt, wie die beiden frühern, jedoch viel lebhafter.

5. *Polonaise.* (erschien 1814 ohne Werkszahl bei *Mechetti.*)



Brillant, zart, und lebhaft vorzutragen.

6. *Bagatellen.* Op: 33. (1804 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger.*)

Sieben kürzere, aber geistreiche, anmuthige und zum Theil sehr brillante Tonstücke, deren Vortrag in jedem Bezug dankbar ist.

7. 6 *Bagatellen.* Op: 126. (bei *Schott*, um 1820.)

Kürzer und leichter, aber nicht minder interessant.

3 *grosse Märsche zu 4 Händen.* Op: 45. (*Industrie Compt:* um 1805.)

Im grössern Styl, und ausgezeichnet schön.

§ 41.

Variationen.

Der grösste Theil derselben wurde auf fremde, (zu ihrer Zeit beliebte) Thema componirt. Wir beginnen aber mit jenen, wo auch das Thema original ist.

№ 1. Op: 34. (um 1804. jetzt bei *Haslinger.*)



Jn diesem ausgezeichneten Werke ist jede *Variation* in einer andern Tonart, Taktart, und von einem ganz verschiedenen *Character.*

Die Metronombezeichnung findet man in der oben angezeigten Auflage. Diese *Variationen* bedürfen eines eben so gewandten und ausgebildeten, wie gefühlvollen Vortrags, und der *Character* einer jeden ist so bestimmt gezeichnet, dass der Spieler ihn nicht wohl verfehlen kann, wenn er das Tempo richtig nimmt.

№ 2. *Variations.* Op. 35. (um 1804 bei *Breitkopf* und *Härtel.*

Diese grossen *Variationen* sind auf ein Thema aus seinem Ballet: *Prometheus*, und beginnen mit dem Bass das Thema, welches dreimal, immer sich steigernd, verändert wird, worauf erst das wahre Thema nachfolgt. Die 15, zum Theil sehr schweren und brillanten *Variationen* über dasselbe müssen mit allen Arten des Vortrags bis zur Bravour ausgeführt werden. und das fugirte *Finale* nimmt die ganze *Virtuosität* des *Pianisten* in Anspruch. Das Tempo ist anfangs gemässigt, wechselt aber später nach dem *Character* der *Variationen* mehr oder minder.

№ 3. 32 *Variationen.* Op: 36. (um 1805 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger.*)



Diese *Variationen* bilden in ununterbrochner Steigerung ein characteristisches Tongemälde im ernsten und zugleich bis zur Bravour gehenden brillanten Styl, und gehören zu seinen kräftigsten und genialsten, für jeden guten *Pianisten* eben so lehrreichen wie dankbaren Werken. Vorzüglich ist in der 31sten und 32sten *Variation* das *crescendo* bis zum *ff* durch alle Mittel, besonders durch das *Pedal* wohl zu beachten.

Da das Thema kurz ist, so eignet sich dieses Werk selbst zur öffentlichen *Production* vor einem deckenden Publikum.

N° 4. *Variationen*, Op: 76. (um 1810 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)



Geistreich und humoristisch lebhaft.

N° 5. (um 1800 ohne Werkzahl, bei *Träg*, jetzt *Diabelli*.)



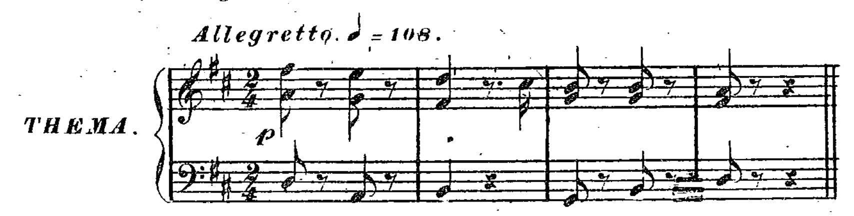
Gemüthlich, und leicht ausführbar.

§ 42.

Variationen auf fremde Thema.

Deren gibt es eine grosse Anzahl, von der wir nur die Bedeutendsten ausführlicher besprechen wollen.

N° 1. 24 *Variationen* auf *Righini's* Thema (*vieni amore*) erschienen 1794 in *Mainz*. (jetzt bei *Diabelli*.)



Diese *Variationen*, welche Beethoven in seinem Jünglingsalter (1792) nach Wien brachte, sind ein Beweis, welch ein grosser Spieler er war, und welche originelle geniale Richtung sein Geist schon damals, sowohl in Behandlung des Thema, wie in Erfindung neuer, darauf gegründeter Melodien und brillanter Passagen, genommen hatte. Noch jetzt wird jeder *Pianist* nur nach bedeutender Übung dieselben gehörig vorzutragen im Stande sein.

N° 2. 12 *Variationen* auf ein Thema aus dem Ballet: *Das Waldmädchen*. (1794 bei *Artaria*.)



Haben alle Eigenschaften der Vorbenannten, nebst einer vollendeteren Durchführung, vorzüglich des interessanten *Finale* im lebhaften $^6/_8$ Takt.

№ 3 *10 Variationen* auf ein Thema aus *Falstaff* von *Salieri*. (1800 bei *Artaria*.)



Sie müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit vorgetragen werden, und sind nicht minder ausgezeichnet durch die *Originalität* der Figuren und Melodien, wie durch die humoristische Durchführung des *Finale à l'Austriaca*.

№ 4. *7 Variationen* auf ein Thema aus *Winter's Opferfest*. (1800 bei *Artaria*.)



Das Thema besteht aus so vielen verschiedenartigen Perioden, dass die Kunst zu bewundern ist mit welcher in jeder *Variation* die Einheit und Mannigfaltigkeit vereinigt werden.

№ 5. *6 Variationen* auf ein Thema aus *Süssmayer's Soliman*. (1800 bei *Hoffmeister*.)



In diesen *Variationen* zeigt sich die ernste charakteristische Benützung eines an sich muntern und sehr einfachen Themas.*)

№ 6. *Variationen* auf: *Quant' è più bello*, aus der Oper *Molinara*. (1797 bei *Traeg*, jetzt *Diabelli*.)



Die solide Einfachheit dieser *Variationen* kann noch jetzt als Vorbild dienen.

---

*) Diese *Variationen* sind dem Verfasser dieses Lehrbuchs durch den Umstand merkwürdig, dass sie, (nach der *Emanuel Bach*schen Schule) das Erste waren, was er bei *Beethoven* einstudierte. Unmittelbar darauf folgte die *Sonate pathetique*, etc.

N° 7. 12 *Variationen* auf *Weigl's* Thema aus dem Ballet: *le nozze disturbate*. (um 1798 bei *Artaria*.)



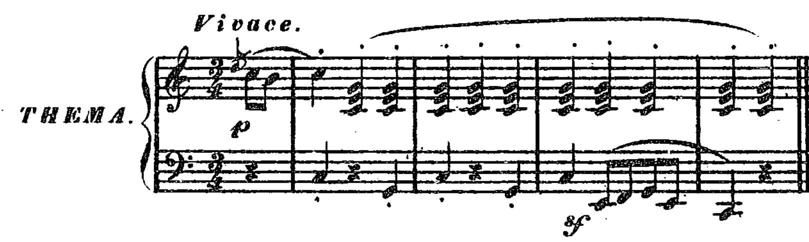
Eben so, aber viel brillanter.

N° 8. 8 *Variationen* auf: Mich brannt' ein heisses Fieber aus *Gretry's Richard Löwenherz*. (um 1794. *Artaria*.)



Dieses Thema wurde bekanntlich auch von *Mozart variirt*, und es ist sehr interessant, beide miteinander zu vergleichen, wobei man noch die Jugend Beethovens berücksichtigen muss, in der er die seinigen schrieb.

N° 9. 33 *Variationen* auf einen *Walzer* von *Diabelli*. Op: 120. (1823 bei *Diabelli*.)



So wie Beethoven die lange Reihe seiner Clavier-Werke mit *Variationen* anfing, so hat er sie auch mit *Variationen* beschlossen, — denn diese hier sind seine letzte Clavier-Composition, und gewiss auch eine seiner grössten.

Dieses Werk war eine Art von Preisaufgabe, da von allen damals lebenden Tonsetzern und auch Dilettanten eine *Variation* auf dasselbe Thema bestellt, und in einer besondern Sammlung erschienen war, und über Beethovens Meisterarbeit kann nur derjenige weniger erstaunen, der das Glück gehabt hat, ihn fantasieren zu hören, und also bemerken konnte, was Er, selbst aus den einfachsten aufgegebenen Noten, zu bilden im Stande war.

Der Vortrag dieser *Variationen* ist sehr schwierig, und gleicht jenem der *Sonate* Op: 106. Die erste *Variation* äusserst kräftig und vollstimmig. Die 2te *Var:* leicht *staccato* und lebhafter. Die 3te *cantabile* und ruhig. Die 4te besonders deutlich bei dem Eintritt jeder neuen Stimme. Die 5te sehr schnell und entschieden. Die 6te grossartig und brillant. Die 7te kräftig und lebhaft. Die 8te sanft, ruhig und *legato*, aber leicht. Die 9te stark markirt und ernst humoristisch. Die 10te äusserst leicht und geläufig, *Presto*. Die 11te ruhig und bedeutsam. Die 12te scherzend, aber *legato*. Die 13te schnell und in festem Tempo. Die 14te schwer und sehr langsam. Die 15te sehr schnell und scherzend. Die 16te und 17te sehr brillant und mit Bravour. Die 18te ruhig *legato*. Die 19te äusserst lebhaft und gut markirt. Die 20ste langsam, misteriös, äusserst *piano* und *legato*, aber mit tiefem Ausdruck. Die 21ste rasch und humoristisch. Die 22ste schnell, kräftig und mit lustiger Laune.*) Die 23ste kräftig und

*) Diese *Variation* ist eine *Parodie* auf Leporellos: „Keine Ruh bei Tag und Nacht," und Beethoven schrieb sie einmal in [illegible] Unmuth schnell hin, als er zu oft wiederholtem Male vom Verleger um die beschleunigte Vollendung dieses Werks ersucht wurde.

brillant markirt. Die 24ste langsam, sehr *legato*. Die 25ste lebhaft und leicht scherzend. Die 26 leicht und sanft. Die 27ste lebhaft und brillant. Die 28ste humoristisch lebhaft und kräftig markirt. Die 29ste langsam und melancholisch. Die 30ste eben so. Die 31ste sehr langsam, und die Verzierungen sehr ausdrucksvoll und delikat. Die 32ste (*Fugirt*) bedeutend schnell und wohl markirt. Die 33ste im alterthümlichen Menuet-Tempo, aber mit zartem Ausdruck. —

Beethoven schrieb diese *Variationen* in muthwilliger Laune. Aber die Laune des Genies wird oft für die Nachwelt zum Gesetz.

§ 43.

Noch gibt es viele kleinre *Variationen* auf fremde Thema, theils aus seiner frühesten, theils aber auch aus der spätern Epoche, wie:

1. Auf *God save the king*. (1804)
2. Auf *Rule Britannia*. (1804)
3. Auf *Nel cor più non mi sento*.
4. Auf: Es war einmal ein alter Mann.
5. *6 Var:* auf ein Schweizerlied.
6. *Var:* zu 4 Händen auf ein Thema vom Grafen Waldstein. Alle 4 aus den Jahren vor 1798.
7. *Var:* zu 4 Händen auf ein Originallied. Jm Jahr 1805. (bei *Haslinger*.)

Ausserdem noch mehrere Sammlungen von Menuetten, deutschen Tänzen, *etc:* um 1796 für die Wiener-Redouten. Einige *Preludien* und and're Kleinigkeiten von minderer Bedeutung.

§ 44.

Wir fügen hier noch das Verzeichniss der *Variationen* mit Begleitung bei.

1. *12 Variationen* für *Clavier* und *Violine* auf ein Thema aus Mozarts *Figaro*. (im Jahr 1793)
2. *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf: Ein Mädchen oder Weibchen.
3. *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf: Bei Männern, welche Liebe fühlen.
4. Die trefflichen *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf ein Thema aus Händels *Judas Maccabäus*. Alle aus früherer Zeit. (Vor 1800)
5. *Variationen* in *Es* auf ein unbekanntes Thema für *Clavier* und *Violoncell*.
6. *Adagio, Variationen* und *Rondo* für *Clavier, Violin* und *Violoncell* auf das Thema: Schneider wetz, wetz. 121stes Werk. (bei *Haslinger*, um 1818.) Eine interessante *Composition*.
7. Eine grosse Anzahl beliebter Thema mit *Variationen* für *Clavier* und *Flöte*, im leichten Style (um 1820 erschienen, theils bei *Mechetti*, theils bei *Schott*.) für vorgerückte Schüler brauchbar.



3tes Capitel.

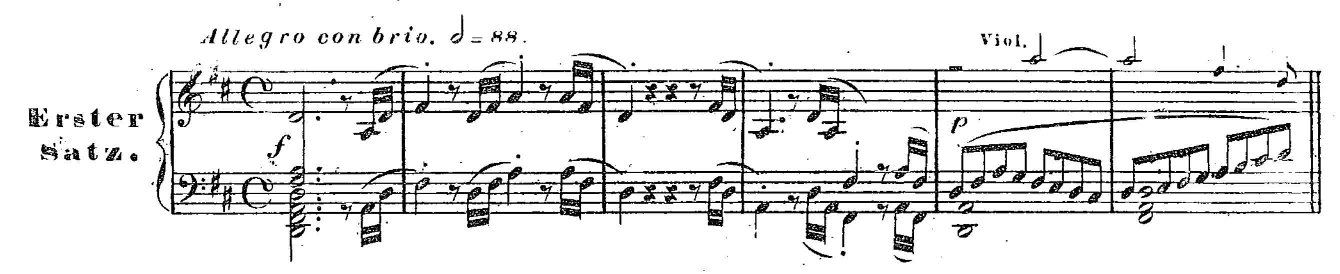
Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Clavierwerke mit Begleitung and'rer Instrumente oder des Orchesters.

I.

Sonaten für Clavier und Violine. (10 an der Zahl.)

§ 1.

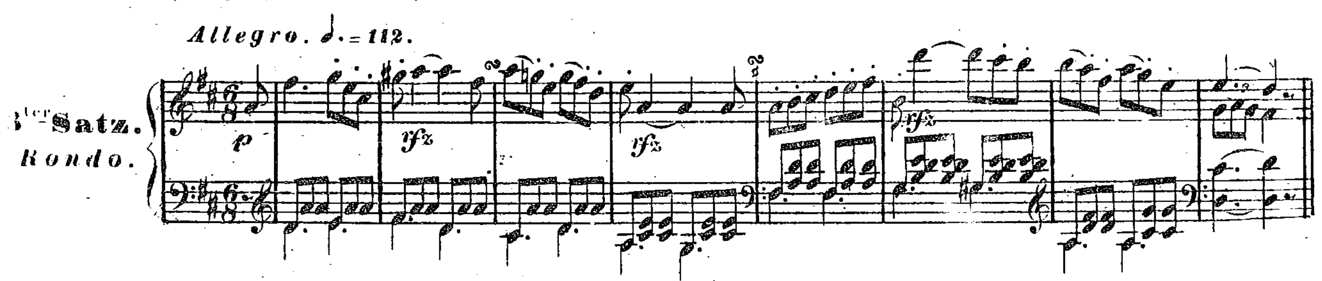
Sonate №1. Op: 12, №1. (Diese 3 ersten Sonaten erschienen um 1798 bei *Artaria.*)



Die Bewegung stets kräftig und entschieden. Jm 2ten Theile die Achteln sehr *legato* und beim Aufsteigen anschwellend. Die nachfolgende, aus den ersten Takten des Thema gebildete Passage leicht und kurz. Die Triolenbegleitung der beiden Hände sehr sanft, *legato*, aber deutlich und sprechend. Das Ganze sehr lebhaft, heiter und brillant.



Das *Thema* mässig langsam, und die schöne Melodie wohl ausgedrückt. Die erste *Variation* mit Gefühl, aber nicht langsamer. Die 2te *Variation* leicht, *piano*, den Bass kurz abgestossen, und alles mit der brillanten *Violin-Variation* wohl übereinstimmend. Jn der 3ten *Variation* jeder zweite Takt *ff* und mit *Pedal*. Das Ganze grell und hart. Die 4te *Variation* sanft und ruhig, der Bass bedeutsam.



Jn diesem neckischen Thema liegt das Eigenthümliche in dem *rfz* jedes zweiten Taktes, welches besonders markirt und humoristisch hervortreten muss. Das ganze, sehr lebhaft und brillant vorzutragende Rondo bleibt diesem scherzhaften Character treu. Nur der Mittelsatz (in *F dur*) ist sanft *cantabile* und ruhig vorzutragen.

§ 2.

Sonate № 2. Op: 12. № 2.



Der ganze Satz mit Leichtigkeit, schnell und heiter vorzutragen. Nur die Schlussmelodie des ersten Theils ist ernst und gemessen, doch stets im Tempo zu spielen.



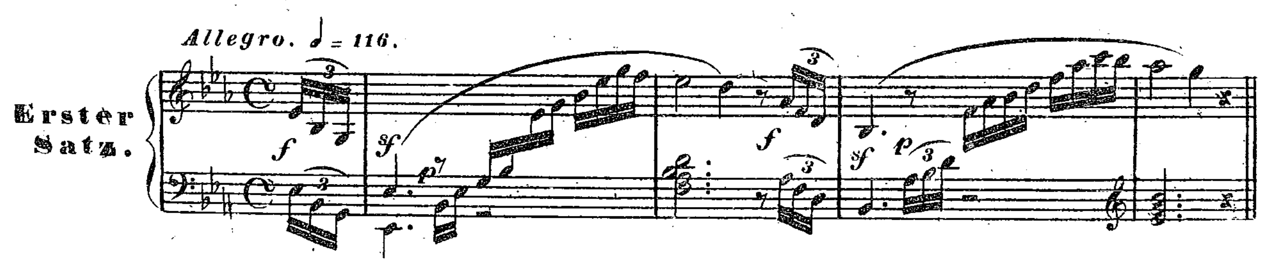
Etwas schwermüthig, doch nicht gedehnt, aber mit vielem Ausdruck.



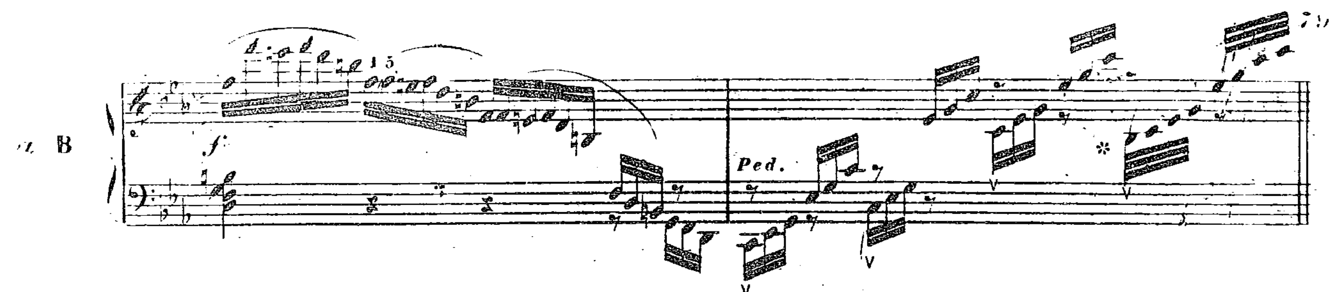
In lebhafter Bewegung, aber mit vergnügter Ruhe und heiterm Humor.

§ 3.

Sonate № 3. Op: 12, № 3.



Diese Sonate ist bedeutend grossartiger, als beide vorhergehenden, und in einem edlen, brillanten, aber auch schwereren Style geschrieben. Das Tempo ist ein gemässigtes *Allegro* da viele Passagen in einer schnellern Notengattung darin vorkommen, welche jedoch sehr geläufig und mit Bravour vorzutragen sind.



Jm zweiten Takte dieser Passage müssen hier, wie man sieht, die untersten Noten besonders markirt werden, wodurch der Bass eine gröss're Bedeutung erhält. Der Mittelgesang (vom 37sten Takt an) zart und mit Ausdruck, die Stelle vom 50sten bis zum 57sten Takt sehr lebhaft und kurz abgestossen. Die hierauf folgenden sanften 6 Takte ruhig, mit Humor, und jede von den 3 Stimmen mit deutlichem Ausdruck. Der Schluss des ersten Theils rasch und kräftig, mit Pedal.

Jm 2ten Theile sind die 8 Takte (in *Ces-dur*) vor dem Wiedereintritt des Hauptthema sehr ruhig, *legatissimo*, äusserst sanft und mit gemessenem Ausdruck, wie auch mit gehöriger Benützung des Pedals auszuführen. Alles Übrige wie im 1sten Theile.



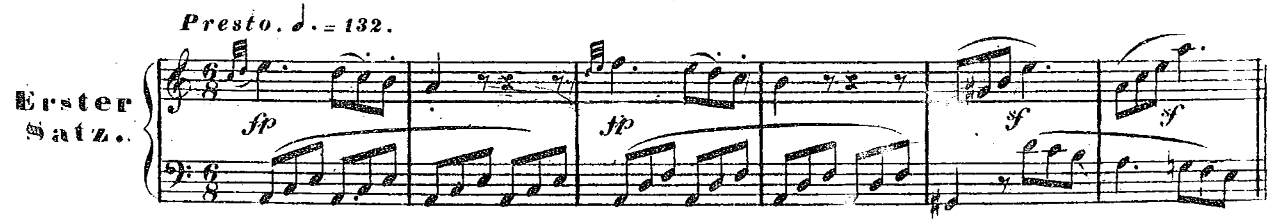
Die Melodie mit dem möglichsten Ausdruck, der durch schönen Anschlag und Ton hervorzubringen ist. Die linke Hand muss die Achtelaccorde nach ihrem Werthe halten. Die Bassbegleitung (vom 9ten Takte an) äusserst leicht und kurz. Vom 23sten bis zum 38sten Takte alles *legatissimo* und mit dem Ausdruck, der dem Gesange der *Violine* entspricht. (Den 37sten und 38sten Takt mit Pedal.) Bei dem nachfolgenden Thema ist bei jeder Taktviertel das Pedal ebenfalls zu benützen. Die Schlusstakte *ritardando*.



Sehr lebhaft, und mit allem Feuer eines kräftigen, entschiedenen und brillanten Spiels.

§ 4.

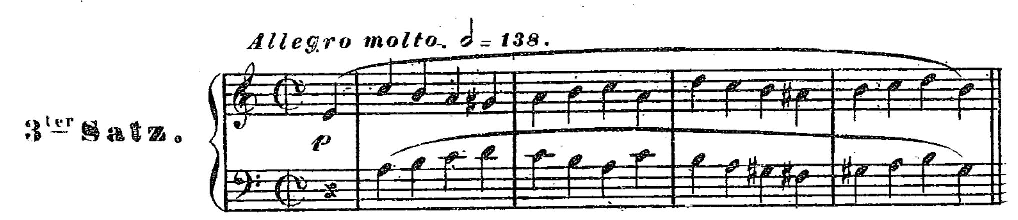
Sonate № 4. Op: 23. (erschien 1802 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger.*)



Äusserst schnell und nirgends gedehnt. Obwohl von ernstem Character, muss dieser Satz doch mehr leicht als leidenschaftlich gespielt werden, da das Jnteresse schon in der rasch fortlaufenden Bewegung liegt.



Ein heitrer, lieblicher Scherz, mit Humor und Zartheit vorzutragen. Die Bewegung stets lebhaft. Den fugirten Satz wohl markirt. Die letzten 12 Takte des ersten Theils sehr sanft, aber auch nicht gedehnt.



Eben so leicht und schnell wie der erste Satz vorzutragen; jedoch leidenschaftlicher.

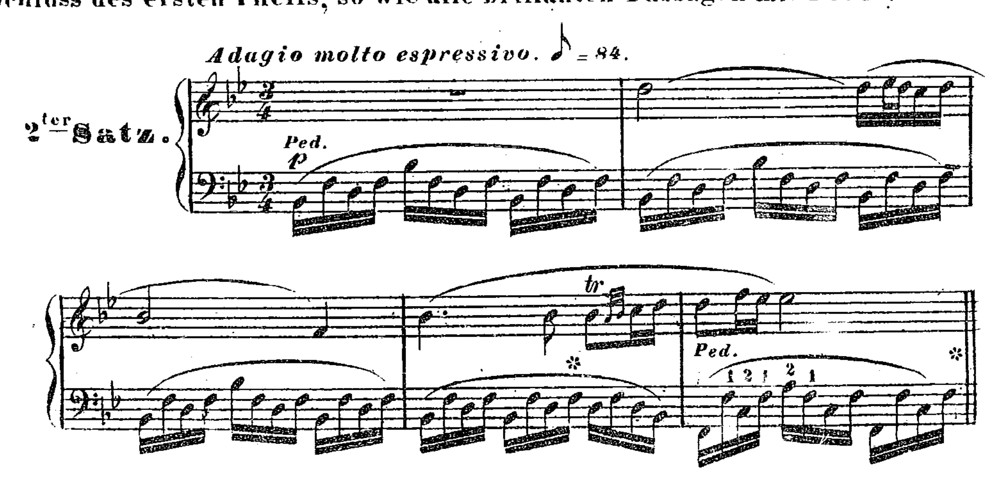
§ 5.

Sonate № 5, Op: 24. (1802 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger*.)



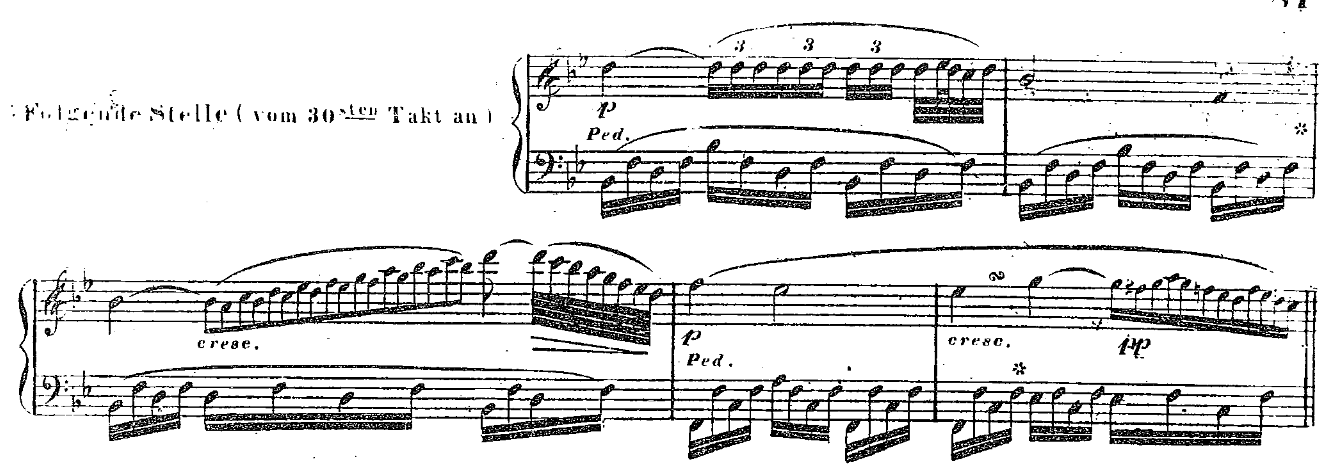
Eine der lieblichsten und melodiereichsten Sonaten Beethovens, die den schönen Vortrag beider Spieler in jedem Sinne in Anspruch nimmt. Das Tempo ist ein ruhiges *Allegro*, welches jedoch hie und da, (z.B. Takt 26 und 27) eine belebtere Bewegung nicht ausschliesst. Eben so sind die Takte 38 und 39 etwas lebhafter und auch mit *Pedal* zu nehmen.

Der Schluss des ersten Theils, so wie alle brillanten Passagen mit Feuer.



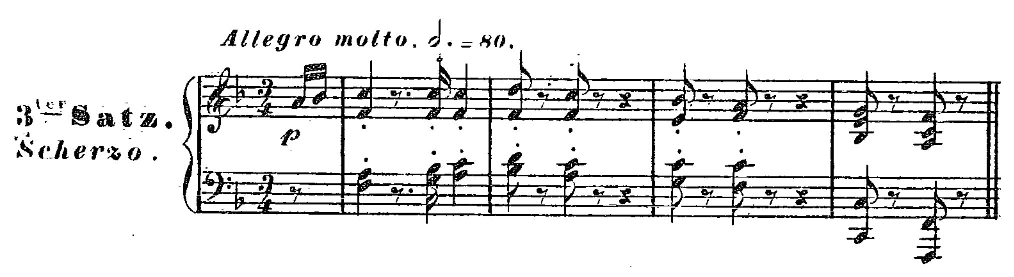
Überall, wo im Bass, oder in beiden Händen, die hier begleitende Figur vorkommt, ist für jeden Accordwechsel das *Pedal* zu nehmen.

*) Folgende Stelle (vom 30sten Takt an)



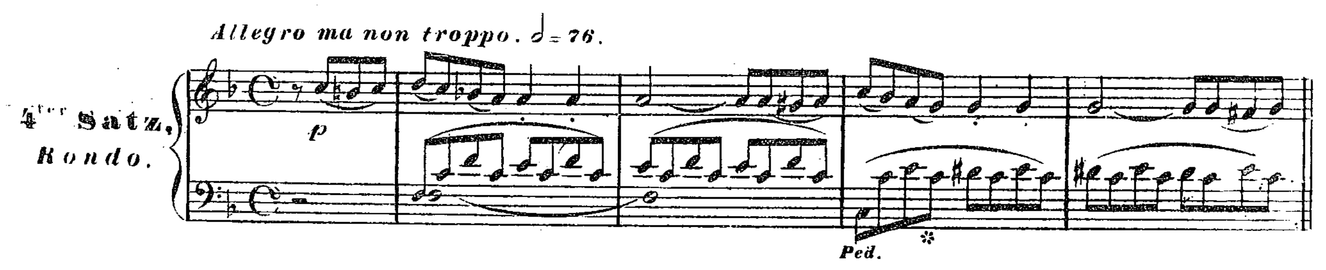
muss äusserst delikat, die Verzierung leicht und gleich, und alles im Tempo vorgetragen werden.
Eine heilige Ruhe herrscht in diesem *Adagio*, die durch den zartesten Anschlag und durch harmonischen Effekt charakterisirt werden muss.

3ter Satz. *Scherzo.*



Mit dem heitersten Muthwillen, Jm *Trio* das *crescendo* genau markirt, und das *forte* durch das *Pedal* verstärkt. Alles sehr lebhaft.

4ter Satz, *Rondo.*



Von gleichem melodischen *Character* wie der erste Satz. Der *Triolen*-Mittelsatz (in *D-moll*) ist lebhaft markirt vorzutragen, so wie überhaupt auch viele Stellen ein feuriges, brillantes Spiel erfordern.

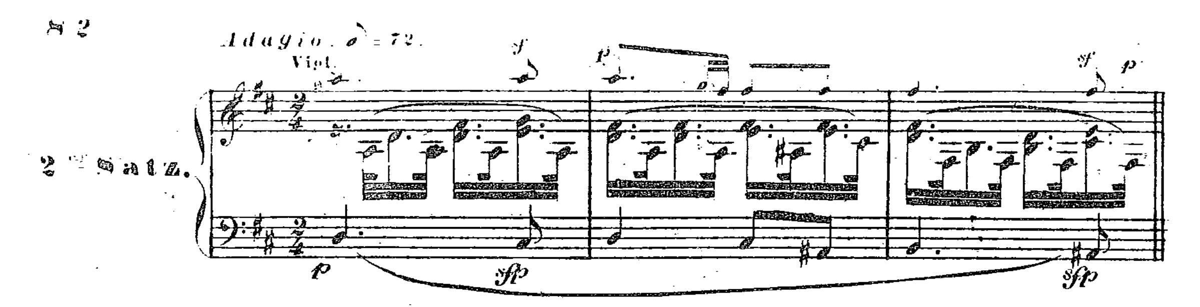
§ 6.

Sonate № 6. Op: 30, №1. (erschienen 1803 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger.*)

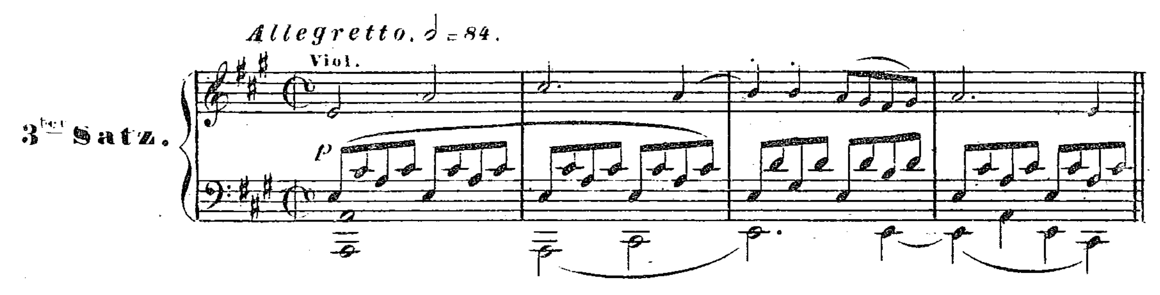
Erster Satz.



Von ruhigem, sanft ernsten *Character*. Mehr sprechend als sentimental. Die Triolenpassage vom 40 Takte an muss sehr leicht *staccato* und streng im Tempo gespielt werden.



Die 32steln in dem *Accompagnement* scharf und bestimmt. Das Ganze sehr singbar und mit Empfindung. Die Verzierung im 50sten Takte sehr leicht, delikat, und im Tempo, sehr wenig *smorzando*. Der *Character* dieses Satzes ist sanft, beinahe Balladenartig.



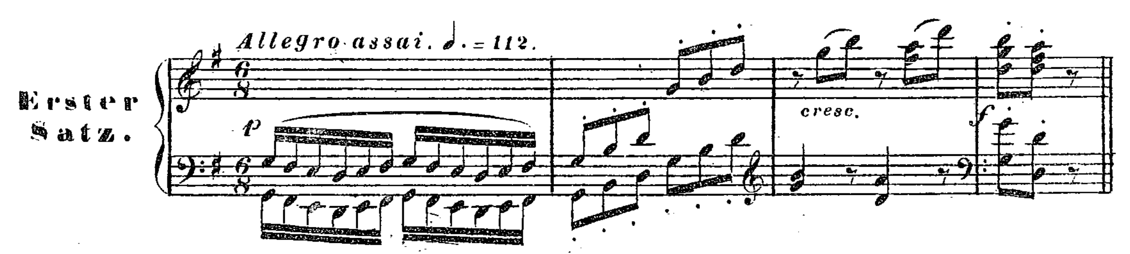
Alla breve, also ein ziemlich schnelles *Allegro*, doch nicht übereilt.

Die erste *Variation* brillant markirt. Die 2te *Variation* sanft *legato*. Die 3te *Variation* sehr kräftig und der Bass mit Bravour, aber nicht *legato*. Die 4te *Variation* entschlossen. Die 5te *Variation* ruhig, gemessen, und alterthümlich.

Das *Finale* ziemlich lebhaft (𝅗𝅥. = 88) und heiter.

§ 7.

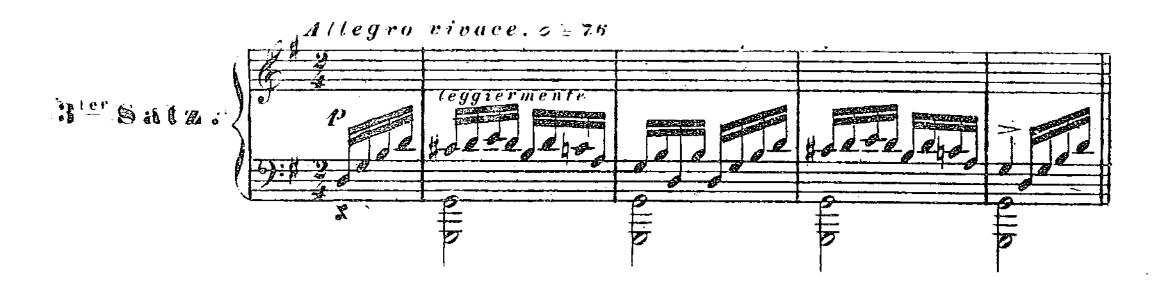
Sonate №7. Op: 30, №2.



Eine der lebhaftesten, launigsten und brillantesten Sonaten *Beethoven's*, wenn sie mit dem gehörigen Feuer und Humor vorgetragen wird. Besonders sind die 12 letzten Takte des ersten Theils und die 10 nächstfolgenden des 2ten Theils rauschend und aufgeregt zu spielen.



Durchaus mit naiver Anmuth, und zarter Empfindung, aber ja nicht schleppend vorzutragen. Die ...n den Bassnoten (vom 51sten Takt an) müssen sehr auffallend markirt werden, so dass die 2te Takt... kräftig abgestossen wird, während alles Andre *piano* bleibt.



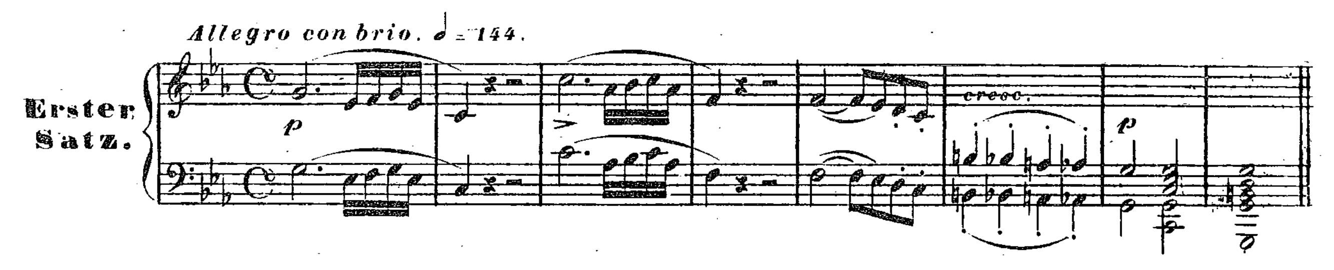
Die rechte Hand äusserst leicht und nicht *legato*, während die linke die *Octavenpiano* aber Glockenartig ertönen lässt.

Dieses *Finale* überbiethet noch den ersten Satz an Lebendigkeit, munt'rer Laune, und brillanter Wirkung.

Besonders sind die kräftigen Stellen mit muthwilliger Laune zu spielen, und gehörig durch das *Pedal* zu verstärken.

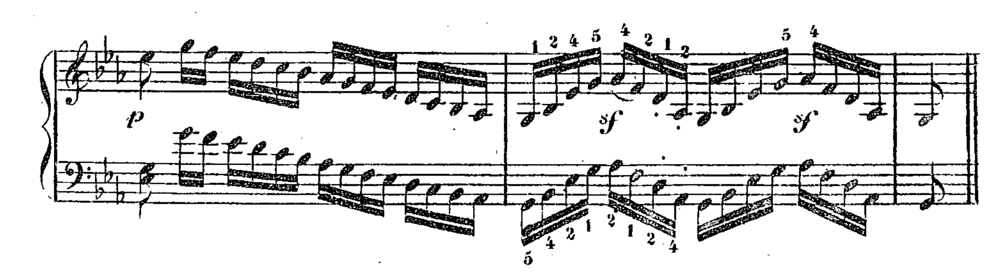
§ 8.

Sonate №. 8. Op: 30. №. 3.



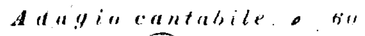
Auch diese Sonate gehört unter seine grössten, und muss von dem Spieler mit all dem Ernste aufgefasst werden, der in ihr herrscht. Der ruhige, aber bedeutende Anfang stei=gert sich bis zur vollen Kraft im 23sten Takt, worauf der marsch=artige Mittelsatz in *Es-dur pp* eintritt, in welchem die Achtelnoten möglichst *staccato* zu spielen sind, aber später beim Eintritt des Basses und beim Steigen der Melodie anschwellen müssen.

In der spätern Passage ist der Fingersatz wie folgt zu nehmen:



Am Schlusse des ganzen Tonstückes (in den letzten 19 Takten) müssen die *Octaven* äus=serst *legato* und anschwellend gespielt werden, die ganze Passage muss sich immer stei=gern, und endlich die letzten 10 Takte mit aller Kraft, mit dem *Pedal*, und stürmisch das Ganze beschliessen.

Der *Character* dieses Tonstückes ist militärisch, und das Tempo darf nicht allzuschnell genommen werden, denn die Bewegung muss immer grossartig, heroisch sein, so wie auch die Pas=sagen auf Bravour und brillante Deutlichkeit berechnet sind.





Da das Tempo *alla breve* ist, so wird dieses *Adagio* als ein mässiges *Andante* vorgetragen, aber mit all dem gefühlvollen Ausdruck, zu dem die so edle und schöne Melodie jeden bessern Spieler ohnehin schon begeistern muss.

Die Sechzehnteln (vom 33sten Takt) müssen sehr delikat und klar abgestossen und dabei jedes *cresc:* genau hervorgehoben werden. Der Eintritt in das Thema (vom 49sten Takt an) ist mit grösster Aufmerksamkeit, sehr *legato*, und etwas *ritardiert* vorzutragen. Die vom 60sten Takte anfangenden Läufe mit möglichster Leichtigkeit und Deutlichkeit, obwohl anfangs *legato* und *pianissimo*, und ja nicht schleppend, da während dem die *Violine* das Thema vorträgt.

Der Schluss muss ganz leise und *leggierissimamente* verschweben.



Lebhaft, sehr humoristisch und heiter scherzend. Jm *Trio* die rechte Hand *legato*, und den Bass mit Nachdruck herausgehoben, da er mit der *Violine* kanonisch fortschreitet.



Der wild aufgeregte stürmische Humor, der dieses Tonstück characterisirt, muss sich im raschen Tempo *alla breve* durch entsprechenden, kräftig entschlossenen Vortrag kund geben. Nur der Mittelsatz (vom 40sten Takte an) muss sehr leicht, und in beiden Händen *staccato*, vorgetragen werden. Das Schluss-*Presto* so stürmisch wie möglich.

§ 9.

Sonate № 9. Op: 47. (erschien 1805 in Bonn bei *Simrok*.)





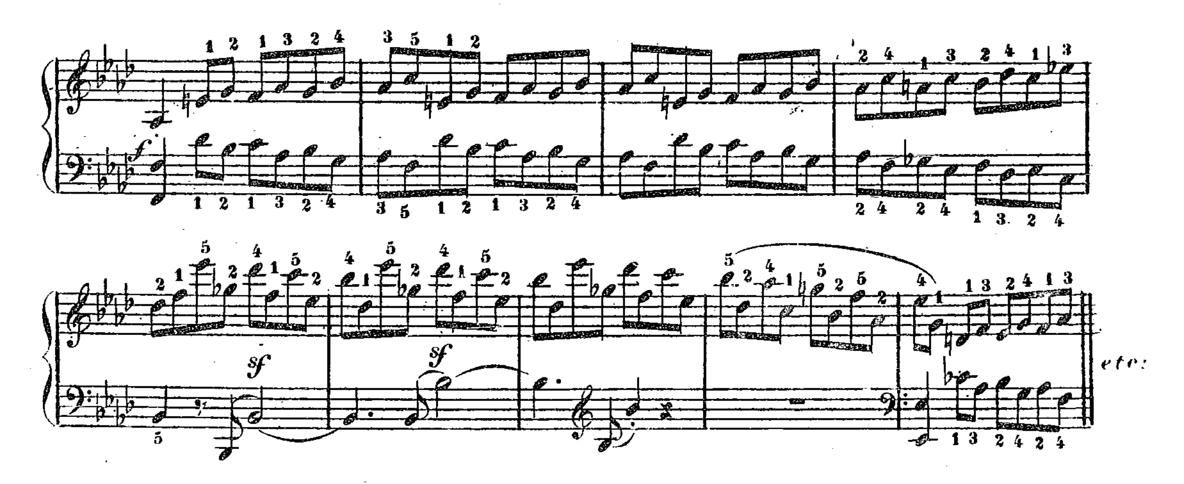
Nur diese, vorzugsweise berühmt gewordene kolossale Sonate konnte die Vorhergehende an Grösse überbiethen, da sie für beide Jnstrumente äusserst brillant, bedeutend schwierig, und in einem *concert*-artigen, höchst wirkungsvollen Style geschrieben ist.*)

Für den *Pianisten* ist diese Sonate in Bezug auf die Passagen kaum besonders schwierig zu nennen, da, (bis auf eine Ausnahme) alles sehr claviermässig in die Hand fällt. Aber die Ausdauer, die Kraft, und das Festhalten des stürmischen, wild aufgeregten Characters derselben erfordern immerdar einen bedeutenden *Virtuosen*, wenn sie würdig vorgetragen werden soll.

Die *Jntroduction*, (*Adagio*) ist majestätisch, mit Ausdruck vorzutragen. Das Thema des *Presto* sehr markirt, und die Passage der zweiten Haltung äusserst schnell und kräftig, mit *Pedal*. Von da beginnt die stürmische Bewegung, welche deutlich, anfangs leicht, aber immer sich steigernd bis zu dem ruhigen, melodiösen Mittelsatze fortwährt, der im Tempo, und erst 8 Takte vor der Haltung *ritardando* zu spielen ist. Hierauf wieder die frühere Bewegung und vorzüglich die folgende Stelle mit aller Energie:



Jm 2ten Theile ist folgende Stelle wohl zu üben:

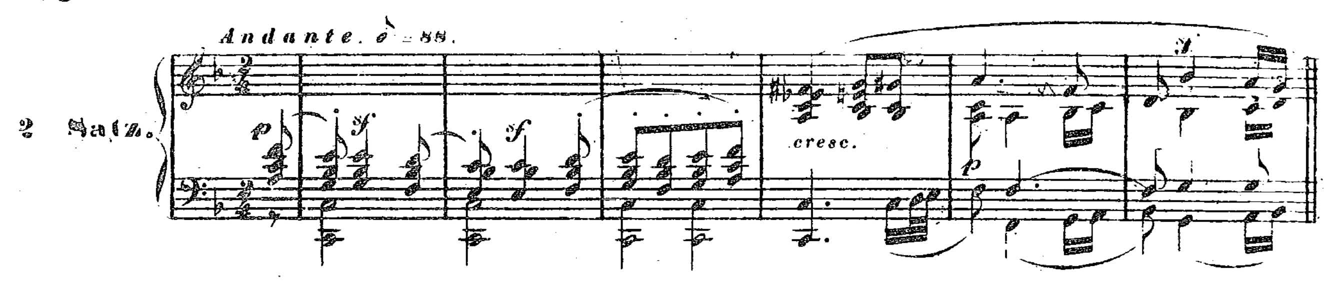


da sie sehr kräftig, geläufig, deutlich und brillant gespielt werden muss. Gegen den Schluss des Tonstückes ist die Wirkung immer mehr zu steigern.

---

*) Beethoven schrieb sie im Jahr 1804 für einen Nordamerikaner *Bridgetower*, der sich damals in Wien befand und durch ein kühnes, extravagantes Violinspiel hervorthat. Daher nannte man sie hier durch lange Zeit die Brittschtauerische Sonate, obwohl sie im Stiche dem *Kreutzer* zugeeignet worden ist. Die 3 vorhergehenden Sonaten sind dem Kaiser Alexander von Russland gewidmet.

2 Satz.



Alles, was ein gesangreicher, ausdrucksvoller, aber ja nicht schleppender Vortrag bewirken kann, muss angewendet werden, um das schöne Thema entsprechend auszuführen. Die Kettentriller im 2ten Theile sind streng gebunden, *crescendo*, und mit dem 3ten und 4ten Finger. (worauf der Daumen auf die 2te kleine Note kommt,) deutlich vorzutragen.

Die erste *Variation* ein wenig belebter, wohl markirt, und die *Triolen* in beiden Händen *staccato*.

Die 2te *Variation* sehr leicht und *piano* abgestossen, und in allen Schattierungen der *Violine* folgend.

Die 3te *Variation* äussert *legato* und mit ernstem Ausdruck, aber belebt, da sie sonst gedehnt erscheinen würde:

Die 4te *Variation* mit der zartesten Delikatesse und die Verzierungen leicht und gerundet, im Tempo des Thema.

Das *Pedal* überall wohl beachtet, da es wesentlich ist.

3ter Satz.



Sehr schnell, eben so brillant und feurig wie der erste Satz, aber viel muntrer. Alle Achteln *staccato*, wo nicht ausdrücklich das Gegentheil vorgezeichnet ist. Die Mittelmelodie mit folgendem Ausdruck, pickant und humoristisch:



Die spätre Stelle im 2/4 Takt im selben Tempo, wie alles, so dass da eine Viertelnote eben so lange daure, wie sonst eine Viertel mit Punkt.

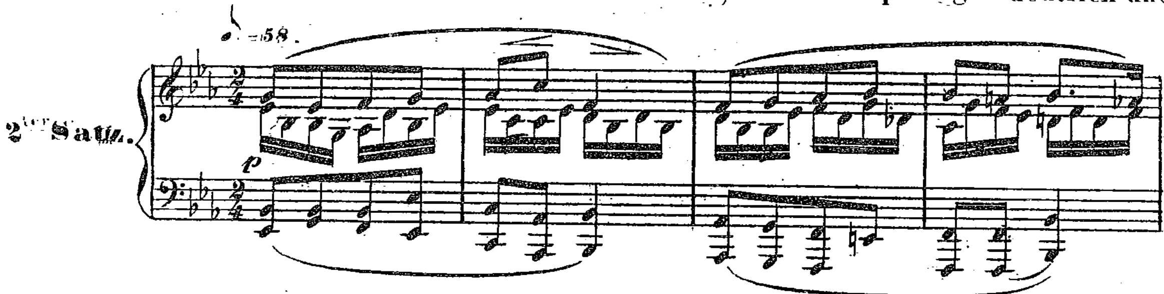
Das zweimal wiederkehrende kleine *Adagio* am Schlusse des Tonstücks durchaus nicht schleppend, aber so ausdrucksvoll wie möglich. Der Schluss lärmend und *Prestissimo*.

Sonate № 10. Op: 96. (um 1816 bei *Haslinger*.)

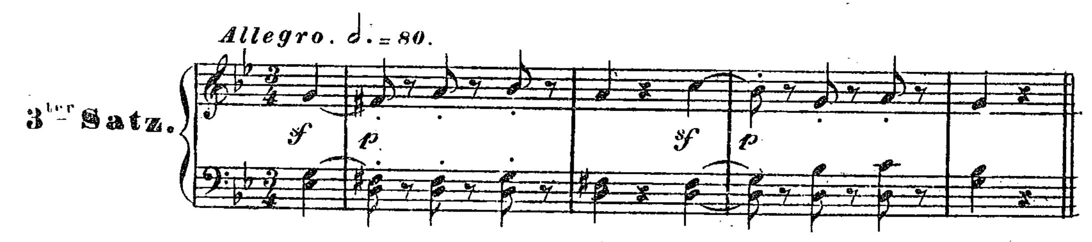


Dieser in einem ruhig edlen, melodiösen, aber auch humoristischen *Character* geschriebene Tonsatz muss mit Zartheit und Gefühl in einem gemässigten Tempo (beinahe *Tempo di Menuetto*) vorgetragen werden, da er weder brillant, noch mit irgend einem Aufwand von Bravour gespielt werden darf.*)

Die Mittelmelodien mit Anmuth und Delikatesse, die Terzenpassagen deutlich und *legato*.



Ruhig, ernst, und mit allem Ausdruck, der mit diesem *Character* übereinstimt. Das *Scherzo* folgt zusammenhängend.



Auch ernst, aber lebhaft und sehr humoristisch markirt, da die launige Wirkung besonders in dem *sfp* der 3ten Taktviertel liegt. Das *Trio* sanft und *legato*, aber eben so schnell.



Dieses Thema muss, (bei sehr gemässigtem *Tempo*) äusserst delikat und mit Geschmack vorgetragen werden. Die nachfolgenden *Variationen* etwas belebter, und markirt. Das *Adagio* sehr langsam und fantasie-artig, die hierauf folgende *Variation* lebhaft und kräftig, so wie auch den Schluss.

---

*) Diese Sonate wurde (um 1812) für den berühmten Violinkünstler *Rode* geschrieben, und ist S: k: H: dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Da manche Werke Beethovens erst lange nach ihrer Entstehung im Stich erschienen, so sind die Werkzahlen nicht immer chronologisch übereinstimend.

II.

Sonaten für Clavier und Violoncell.

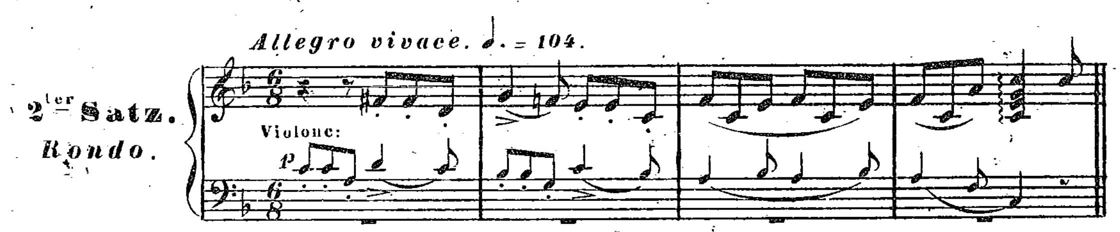
(deren es 6 giebt)*)

§ 11.

Sonate №1. Op: 5, №1. (erschienen 1797 bei *Artaria*)



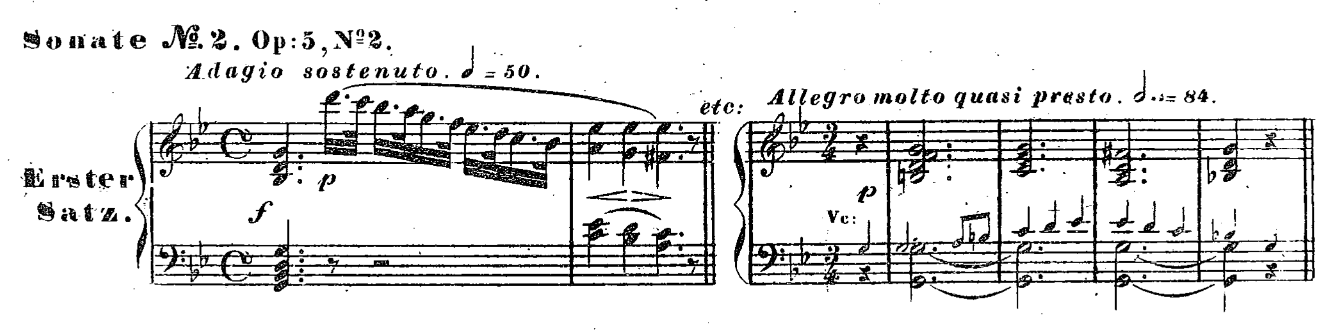
Das *Adagio* mit ernstem Ausdruck und festem Tempo, aber nicht gedehnt. Das *Allegro* sehr lebhaft und in dem brillanten Style, der in den meisten Werken seiner ersten Periode vorherrscht. Ein schnelles Tempo ist da um so nöthiger, als das Tonstück bedeutend lang ist. In solchen Fällen muss der Spieler stets trachten, das Interesse durch Lebhaftigkeit und brillanten Vortrag festzuhalten.



Derselbe feurige, sehr lebhafte und brillante Vortrag, wie im ersten Satze.

§ 12.

Sonate №2. Op: 5, №2.



Das *Adagio* mit düsterm, tragischen Ausdruck, und die Stellen, in welchen die Noten des Anfangs durchgeführt werden, gewichtig markirt.

Das *Presto* sehr stürmisch, die Passagen brillant mit Bravour und Kraft, und bei allen starken Stellen das *Pedal* zweckmässig benützt.

*) Es versteht sich, dass wir überall nur von seinen Originalwerken sprechen. Denn ausserdem sind alle seine *Quartette, Sinfonieen, etc:* sehr oft als *Sonaten, Duo's, Trio's*, zu 4 Händen, *etc: etc:* arrangirt worden. Wer seine Originalcompositionen studiert hat, wird sich in allen Arrangements unschwer zurecht finden.



Heiter, lebhaft und brillant, besonders die Schlusspassagen.

§ 13.

Sonate №. 3. Op: 17. (1801 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger*)



Diese Sonate wurde ursprünglich für *Clavier* und Horn geschrieben, doch hat Beethoven selber die *Violoncellstimme* dazu arrangirt.

Anmuthig und brillant, erfordert diese Sonate denselben klaren und geistreichen Vortrag, wie die beiden frühern, jedoch in ruhigerm Tempo.

Jm 2ten Theile die erste Passage sehr kräftig und jede erste Sechzehntel mit dem Daumen besonders markirt.



Das *Adagio* mässig langsam und in ernster, marschartiger Bewegung. Das *Allegro* sehr lebhaft, (*alla breve*) gefällig und brillant.

§ 14.

Sonate №. 4. Op: 69. (um 1810 bei *Breitkopf* und *Härtel*)



Obwohl *alla breve*, muss das Tempo doch gemässigt sein, so wie überhaupt alles, was Beethoven in der zweiten Epoche für das *Fortepiano* schrieb, mehr durch den Gehalt des Tons und Vortrags, als durch übermässige Schnelligkeit sich bedeutend gestalten muss.

Auch diese ausgezeichnet schöne Sonate beruht demnach vorzüglich auf dem Ausdruck der Melodien; obwohl die Passagen, besonders in der Durchführung des zweiten Theils mit Geist und Leben auszuführen sind.

Am delikatesten sind die Läufe vom 55sten Takte des zweiten Theils und sodann in den Schlusszeilen zu spielen, wobei auch das Tempo streng zu halten ist, da das *Violoncell* während dem die Melodie des Thema vorträgt.

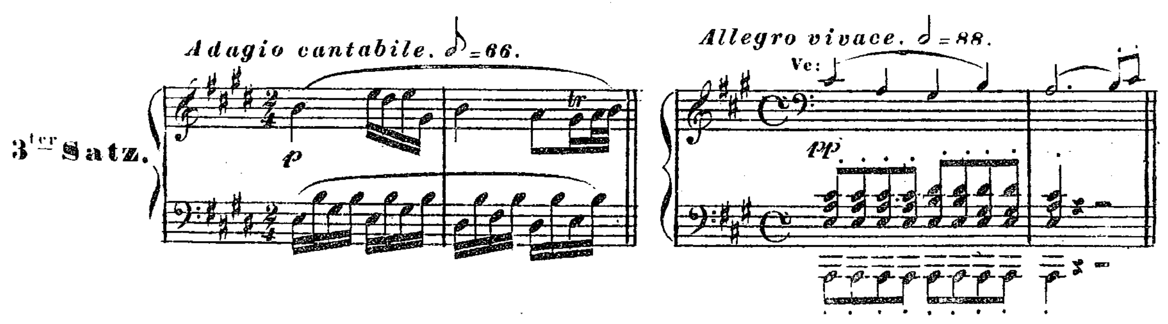


Die *Ligaturen* in der rechten Hand, und die darüber gesetzte Fingersetzung bedeuten hier etwas ganz Eigenthümliches. Die zweite, (gebundene) Note wird nämlich mit dem 3ten Finger auch wieder hörbar angeschlagen, so dass es ungefähr so lauten muss:



das heisst, die erste Note (mit dem 4ten Finger) sehr *tenuto*, und die andre (mit dem 3ten Finger kurz abgestossen und weniger markirt. Und so überall. Der 4te Finger muss dabei abwärts gleiten, und dem 3ten Platz machen.

Das Tempo dieses höchst launigen auch charakteristischen *Scherzo* ist sehr schnell, und die Octaven so wie die Achtelpassagen sind sehr brillant, ja mit Bravour vorzutragen Das *Trio* eben so lebhaft und humoristisch.



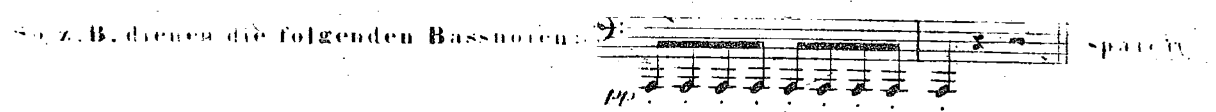
Das *Adagio* sehr melodiös und gefühlvoll. Das *Allegro* bedeutend schnell, und brillanter als der erste Satz. Die Achteln, mit welchen das *Finale* anfängt, müssen ganz besonders leicht und *staccato* gespielt werden, und es ist bei Beethovens *Compositionen* überhaupt zu bemerken, dass manches, an sich unbedeutend scheinende *Accompagnement*, manche nur zur Ausfüllung bestimmte Note, eine ganz andre, tiefre Bedeutung gewinnt, und zwar:

1stens durch die Stellung, welche ihr zur Melodie gegeben ist,

2tens durch die Art, wie sie später durchgeführt wird, und

3tens durch den Vortrag, der ihr aus eben diesen Ursachen gegeben werden muss:

So z. B. dienen die folgenden Bassnoten:



später zu mehreren spannenden und charakteristischen Wirkungen, während die andern Stimmen das Thema durchführen.

Viele Stellen dieses *Finale* müssen sehr belebt und brillant ausgeführt werden, besonders aber die Schlusspassage, welche mit immer steigerndem Effekt vorzutragen ist, bis zu dem *diminuendo*, welches den letzten 8 Takten vorangeht.

§15.

Sonate №5. Op: 102, №1. (erschien um 1817 bei *Simrock.*)



Diese, so wie die nachfolgende Sonate gehört schon in die letzte Periode, wo Beethoven seine Ideen nicht mehr durch die gewöhnlichen Claviereffekte, (wie Passagen und dergl.) ausschmückte, sondern den Bau des Tonwerks in seiner einfachen Grösse hinstellte, so dass der Spieler nur um so mehr sich bestreben muss, jedem Gedanken, jeder Note ihre ganze Bedeutung zu geben.

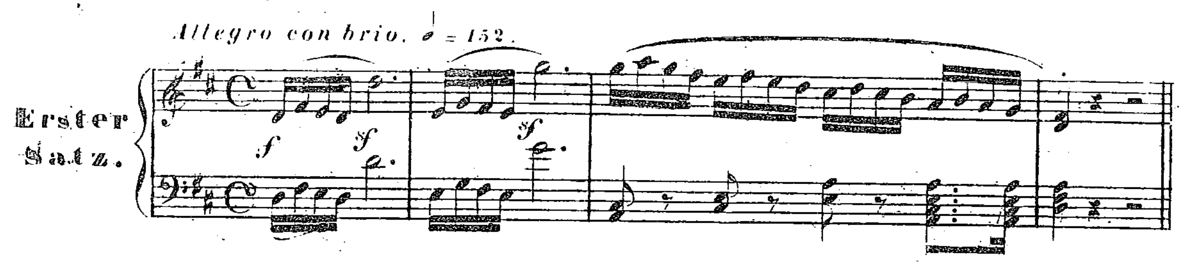
Das *Andante* ist mit sanftem Gefühl, mit weicher Wehmuth, stets sehr *legato* und *cantabile* vorzutragen.

Das darauf folgende *Allegro* rasch, kräftig, und entschlossen, und mit ernstem, tragischen Ausdruck.



Das *Adagio* sehr langsam, ausdrucksvoll, und im Tempo wohl eingetheilt. Das darauf folgende *Andante* wie die *Introduction* des ersten Satzes. Das *Finale* lebhaft, doch nicht allzusehr, aber mit Feuer, Leben und muntrer Laune.

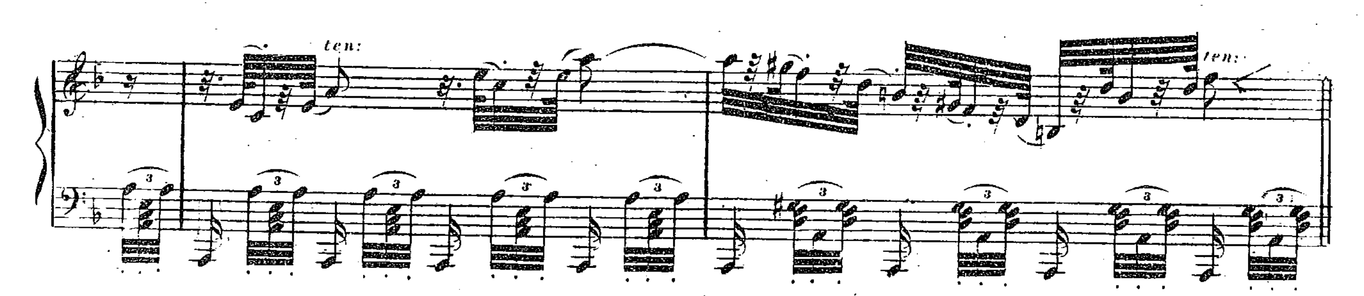
Sonate №6. Op: 102, №2.



Lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden. Das Tempo nirgends schwankend, obwohl den sanften Mittelsatz mit Ruhe und Gefühl.

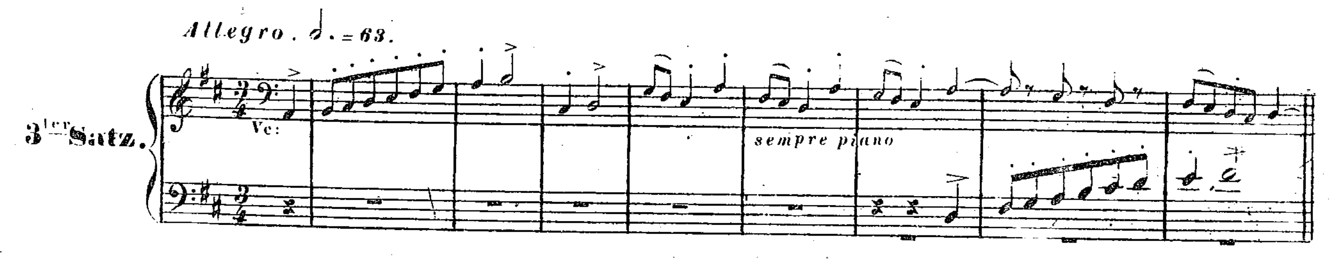


Sehr langsam, sehr *legato*, und mit tiefem, schwermüthigen Gefühl. Der Mittelsatz (in *D-dur*) möglichst *cantabile*, sanft und mit Ausdruck. Beim Wiedereintritt des Thema ist folgendes *Accompagnement* wohl zu beachten:



Es muss sehr leicht, und streng im Tempo gespielt werden, da das *Violoncell* während demselben das Thema vorträgt. Auch die linke Hand ist mehr *staccato* zu spielen.

Dieses grosse *Adagio* hängt mit dem fugirten *Finale* zusammen.



Der Vortrag dieses Satzes ist schwierig, wenn er dem Hörer klar und deutlich werden soll. Daher ist ein fortwährendes *staccato*, (bis auf die bezeichneten Ausnahmen,) so wie die grösste Übereinstimmung beider Spieler nothwendig, so wie auch das Tempo nicht übereilt werden darf. Das *piano crescendo*. *etc:* ist wohl zu beachten.

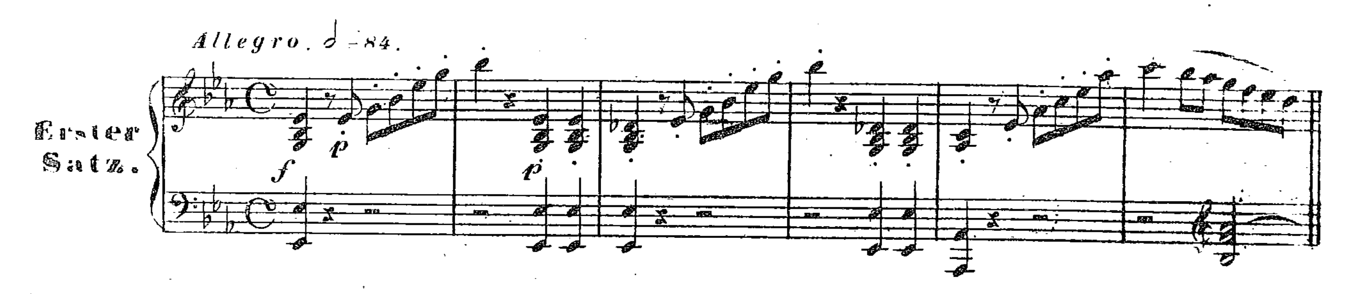
III.

Trio's für Pianoforte, Violin und Violoncell.

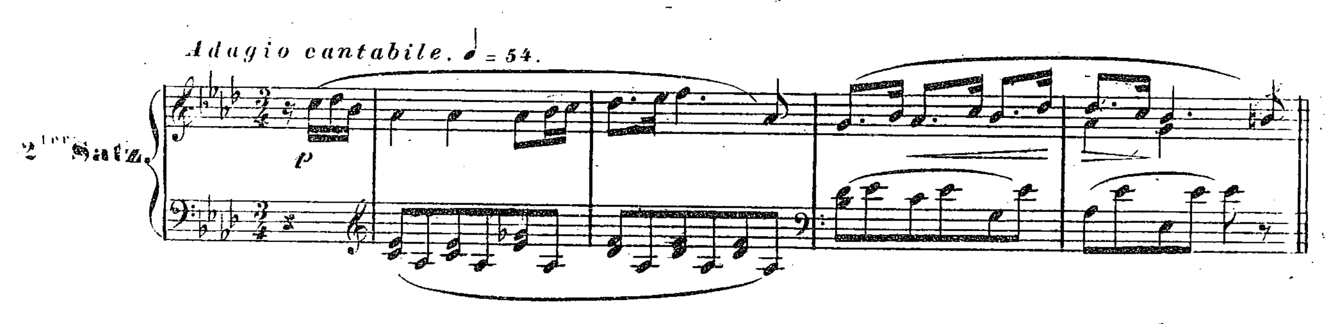
(7 Trio's und 1 Quintett.)

§ 17.

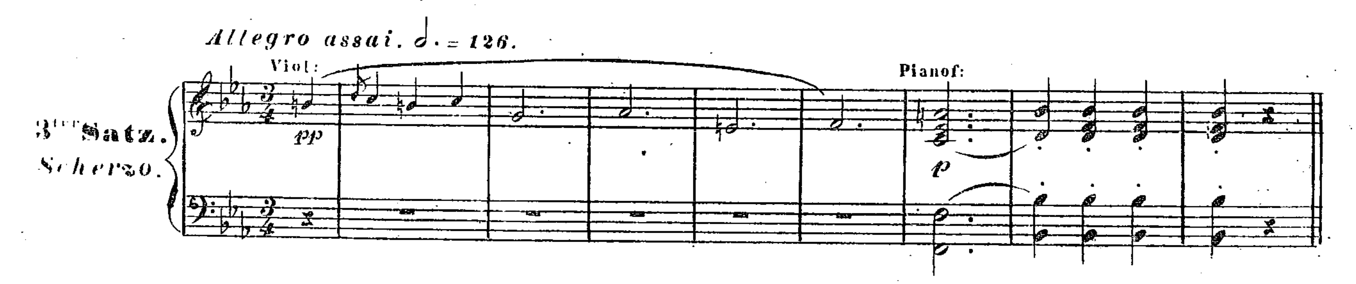
Trio. № 1. Op: 1. № 1. (erschienen 1795 bei *Artaria.*)



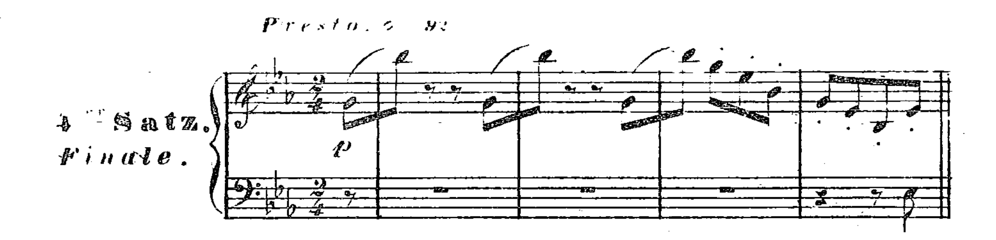
Mit all der lebhaften Leichtigkeit vorzutragen, welche ein glänzender, freier und zugleich melodiöser Vortrag in sehr raschem Tempo erfordert. Obwohl die sanfteren Stellen mit Ausdruck gespielt werden müssen, so darf doch nirgends ein sentimentales Dehnen Statt finden, da der *Character* des Ganzen entschieden und kräftig ist. Die Passagen sind für unsre Zeit verhältnissmässig leicht, und daher zu einem brillanten Vortrage um so geeigneter.



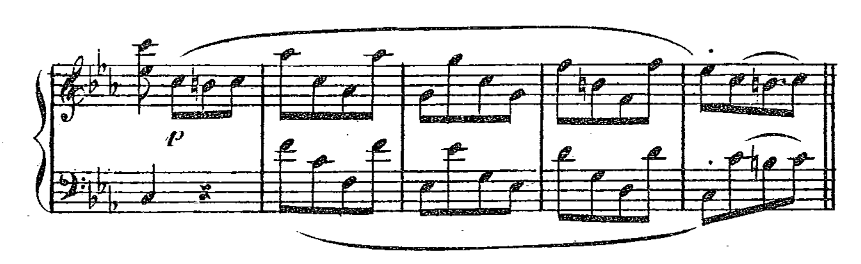
Durchaus nicht schleppend, aber sanft, weich und mit zarter Empfindung. Vom 70sten Takte an sind 6 Takte mit *Pedal* zu nehmen, welches auch sonst bei einigen harmoniosen Stellen benützt werden kann.



Äusserst schnell und mit kräftiger Lebhaftigkeit. Das *Trio pianissimo, legato*, und harmonios, wozu auch das *Pedal* so wie die Verschiebung benützt werden kann. Dieses ist das erste *Scherzo* in sehr schnellem Tempo, also in einer Gattung, von welcher wohl *Beethoven* der erste Erfinder ist, da früher nur die langsamen *Menuette* üblich waren.



Jm lebhaftesten, munter scherzenden und brillanten Tempo. Die folgende Stelle im 2ten Theile.



ist *legatissimo* und harmonios, aber stets im Tempo vorzutragen, wobei das angezeichnete An=schwellen und Sinken des Klangs wohl zu beachten ist.

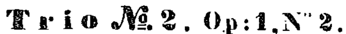
§ 18.

Trio № 2. Op: 1, № 2.



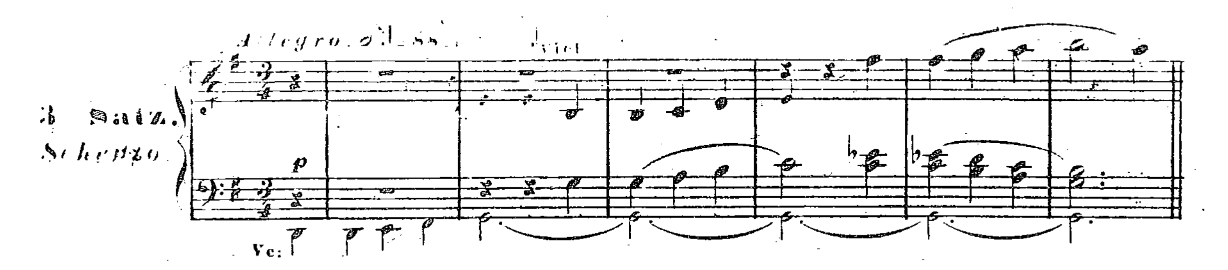
Das *Adagio* ernst und ausdrucksvoll. Das *Allegro* lebhaft, das Thema zart und leicht, mit tändelndem Scherz. Die schnellern Passagen brillant. Bei folgender Stelle ist der Fingersatz in der rechten Hand:



NB. Der Vorschlag im 3ten Takte wird folgendermassen gespielt: 

Der edle und empfindungsreiche, melodisch=malerische Styl dieses *Largo* erfordert einen entsprechenden gefühlvollen, doch nirgends schleppenden Vortrag.

D. & C. № 8212. C.



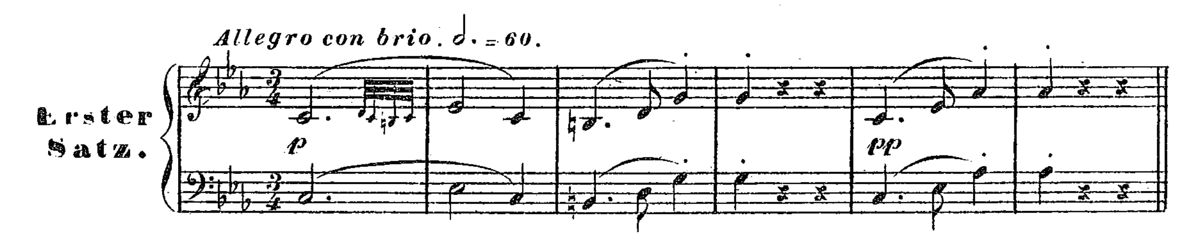
Ruhig, nicht allzuschnell, und mehr ernst als scherzhaft. Das *Trio* mehr humoristisch.



Sehr schnell, belebt, munter scherzend, leicht, brillant, und mit deutlicher Geläufigkeit muss dieses *Presto* rasch bis ans Ende in ununterbrochener Beweglichkeit dahinrollen.

§ 19.

Trio №3. Op: 1. №3.



Dieses *Trio* ist schon in einem weit ernsteren und grossartigeren *Character* geschrieben, und beweist mehr als beide Vorhergehenden, wie frühzeitig sich Beethoven von dem ältern Style loszuringen strebte, obwohl er die regelmässige Form stets beibehielt und beachtete.*)

Der erste Satz wird leidenschaftlich bewegt, bedeutend schnell, doch nicht übereilt vorgetragen. Der Mittelgesang (vom 58sten Takt) ruhig und mit melodiösem Ausdruck, aber nicht langsamer.

(Wir müssen hier die besond're, überhaupt geltende Anmerkung einschalten, dass es eine gewisse Art gibt, die melodiösen Stellen ruhiger, und doch nicht merkbar langsamer vorzutragen, so dass alles in einem und demselben Tempo zu gehen scheint, und dass man den Unterschied höchstens nur dann merken würde, wenn der Metronom mitschlüge. Einen auffallenden Tempowechsel darf man sich nur da erlauben, wo der Autor es ausdrücklich durch ein *più lento, ritardando*, u: s: w: angezeigt hat.)

Die Passagen und kräftigen Stellen sind mit Feuer und brillant auszuführen. Das *Pedal* ist bei harmoniösen und bewegten Figuren gehörig anwendbar.

*) Zugleich mancher neueren Richtung, in welcher alle regelmässige Form verschmäht, und dagegen in gar keinem Style geschrieben wird. Beim aufmerksamen Studium aller Beethoven=schen Werke wird man finden dass er die regelmässige Form niemals vernachlässigt; wohl aber erweitert hat.

2 Satz.

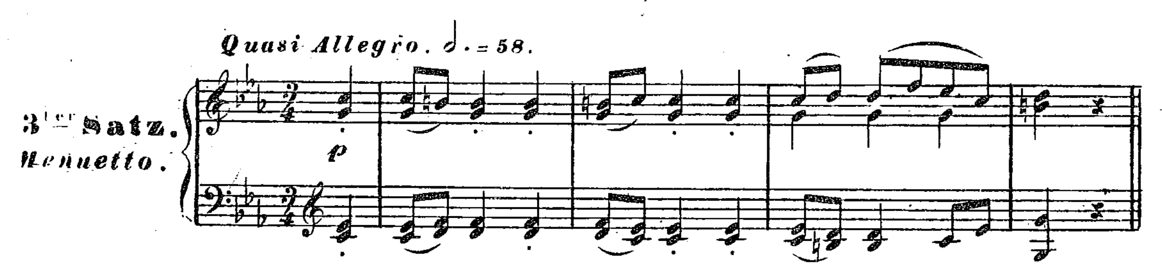


Das Thema *cantabile*. Die erste *Variation* mit vielem Ausdruck, wobei die Mordente folgendergestalt einzutheilen sind:



Die 2te *Variation* ruhig. Die 3te *Variation* etwas belebter, wobei die abgestossene Note im Bass, und jedes *sf* wohl zu markiren ist. Die 4te *Var:* sehr schwermüthig und daher etwas langsamer. Die 5te *Var:* durchaus *pianissimo*, und mit dem kürzesten delikaten *Staccato* ausgeführt. Die *Coda* im Tempo des Thema, aber nach und nach *calando*.

3ter Satz. *Menuetto.*



Mit leichtem Humor, obwohl nicht muthwillig. Das *Trio* lebhaft und munter. Die geschliffenen Octaven im 2ten Theil auf jene Art, die wir schon bei *Liszts* Compositionen und in der *Solosonate* Op: 53 besprochen haben. Klein're Hände nehmen die obern Noten einfach, mit gewöhnlichem Fingersatz, aber sehr kräftig.

4ter Satz.



Auch hier herrscht bereits jenes stürmische leidenschaftliche Leben, wie man es vorher in der Instrumentalmusik nie gekannt hatte, und wodurch Beethoven alle frühern *Claviercompositionen* an Effekt weit zurückliess, indem zu berücksichtigen ist, dass er diese 3 *Trios* nur drei Jahre nach *Mozarts* Tode komponirte.

Dass dieses *Finale* möglichst schnell, und daher brillant, kraftvoll und mit Bravour vorgetragen werden muss, braucht wohl nicht erinnert zu werden. Aber auch die sanftern Stellen biethen alle Gelegenheit, einen gefühlvollen Vortrag im singbaren *Legato* zu entwickeln. Dieses ist besonders in der Mittelmelodie, (vom 69sten Takt an) der Fall, wo der steigende Gesang auch ein schönes Anschwellen der Töne erfordert. Das unmittelbar nachfolgende *Accompagnement* ist leicht und sanft auszuführen. Eben so Alles im 2ten Theil. Der Schluss wird nach und nach, immer ruhiger und stiller, und zerfliesst endlich, wie ein schwerer, märchenhafter Traum, im leisesten *Pianissimo*, jedoch nur sehr wenig *ritardirt*, und nirgends schleppend.

§ 20.

Trio №. 4. Op: 11. (erschien 1799 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger*)

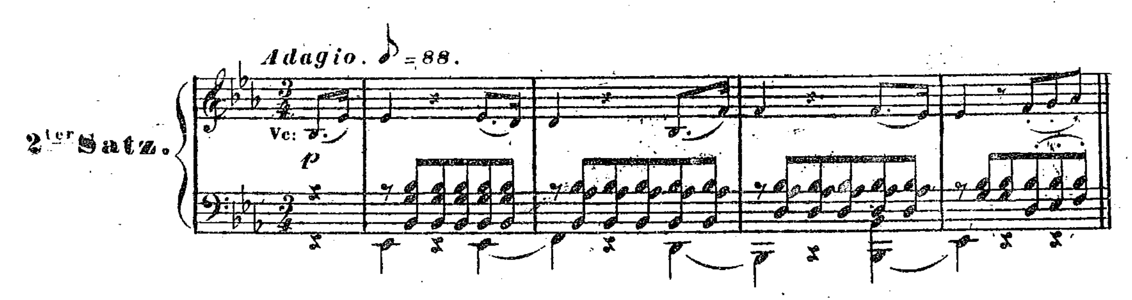


Dieses *Trio* ist ursprünglich für *Clavier, Clarinette* und *Violoncell* geschrieben. Doch hat Beethoven selber die *Clarinettstimme* für die *Violine* arrangirt. Es ist eben so geistreich, als brillant, und erfordert einen belebten, energischen Vortrag. In folgender Stelle:

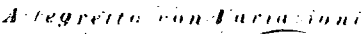


muss die rechte Hand mit Nachdruck, aber dagegen die linke äusserst *piano* und leicht *staccato* gespielt werden.

Im zweiten Theile ist während den arpeggirten Accorden der rechten Hand, der Bass bedeutsam zu markiren.



Dieses schöne *Adagio* ist so sehr für die Wirkungen des Pedals geeignet, dass wir alle Takte bezeichnen wollen, wo es zu nehmen ist, nämlich: Takt 9, 10, 11, 12, 14, 22, 24, 28, 30, 31, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63. Es versteht sich, dass das *Pedal* überall nur so lange gehalten wird, als die Harmonie consonirt: daher manchmal durch den ganzen Takt, manchmal nur durch den halben, u: s: w:





Diese *Variationen* sind für alle drei Jnstrumente concertierend, und mit all dem Geiste geschrieben, den Beethoven auch jedem fremden Thema abzugewinnen wusste.

Die 1ste und 3te *Variation* lebhaft. Die 4te ruhig und mit Ausdruck. Die 5te sehr brillant. Die 6te sanft, leicht, und scherzend. Die 7te kräftig markirt. Die 8te *Var:* leicht und schnell, aber den Bass stark abgestossen. (Dass die 2te *Variation* vom Clavier pausirt werden muss, darf nicht übersehen werden.) Das *Finale* (9te *Variation*) lebhaft und brillant.

§ 21.

Trio № 5. Op: 70, № 1. (erschienen 1811 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)

Allegro vivace e con brio. 𝅗𝅥 = 152.



Der gewaltige Unterschied in Styl, Geist, Jdeen, und Durchführung, der Beethovens zweite Periode von der ersten trennt, zeigt sich nirgends auffallender, als wenn man die nun folgenden, um 10 Jahre später geschriebenen *Trio's* mit den frühern vergleicht.

Die Originalität der Gedanken biethet eine neue Welt, und auch der Spieler hat diese spätern Werke insofern anders aufzufassen, als er mehr auf die Gesammtwirkung denken muss, um jedes Tonstück als ein charakteristisches Gemälde darzustellen, in dem nur e i n e grosse Jdee vorherrscht, ohne durch episodische Gedanken, oder Cadenzen zu zerstreuen.

Das Tempo des ersten Satzes ist sehr lebhaft und entschieden zu nehmen. Der Anfang mit voller Kraft und sehr *staccato*. Vom 6ten Takte *piano*, vom 13ten mit Ausdruck, aber stets im Zeitmaasse. Vom 21sten *forte* und später *ff*, mit Benützung des *Pedals* in jedem Takte. Vom 35sten Takte die Accorde sehr *legato* und mit aller Stärke. Vom 44sten Takte sanft und mit Ausdruck, welcher sich bei den Achteln steigert. Vom 62sten Takte immer schwächer und leichter, bis die letzten 7 Takte im leisesten *PP* und *leggierissimo* verschwimmen, (aber stets streng im Tempo.)

Jm 2ten Theile muss vom 19ten bis zum 34sten Takte, (obwohl *pianissimo*) die Melodie der Viertelnoten beim Steigen etwas anschwellend und sodann wieder *dimin:* ausgedrückt werden. Vom 35sten Takte alles sehr kräftig und aufgeregt, besonders aber vom 55sten bis zum 70sten Takte, wo in den Sprüngen viele Bravour entwickelt werden muss. Jn folgender Stelle:



Es geschah auf den Wunsch des Clarinettisten, für den Beethoven dieses *Trio* schrieb, das er jenes, damals sehr beliebte Thema von Weigl als *Finale* benützte. Später hatte er mehrmal im Sinne, ein anderes Schlussstück zu dem *Trio* zu schreiben, und die *Variationen* als ein eigenes Werk bestehen zu lassen.

st die rechte Hand sehr leicht und delikat. (aber nicht *staccato*) und ganz unabhängig von dem Basse vorzutragen. Die linke Hand *legato*, aber sanft. Das später folgende *cresc.* ist wohl zu markiren. Alles Übrige wie im ersten Theile.

Dieses Tonstück ist so sehr aus einem Gusse geformt, dass der Spieler die daraus entstehende Einheit des Ganzen durch kein Dehnen, durch keinen schleppenden Ausdruck stören darf, und dass daher alles wie ein Strom immer fortrollen muss.



Der *Character* dieses, sehr langsam vorzutragenden *Largo* ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt. Nicht unpassend könnte man sich dabei die erste Erscheinung des Geist's im *Hamlet* denken.

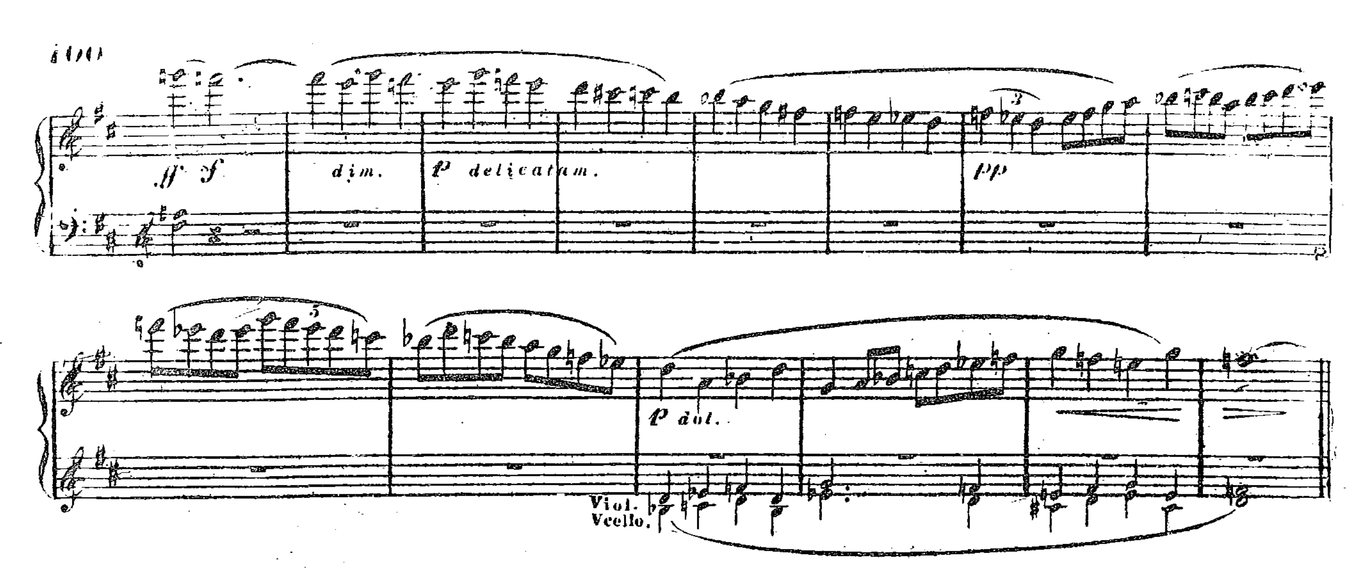
Die ersten 13 Takte äusserst *legato* und ausdrucksvoll, aber streng im Tempo Im 14ten und 15ten das *Pedal*. Die nachfolgende Passage leicht aber *legato*. Das nachfolgende *Tremolando* mit *Pedal*, sehr *crescendo*, bis zum 26sten Takte. Vom 26sten Takte leicht, aber sehr *crescendo*. Vom 31sten Takte den Bass leise murmelnd, aber die rechte Hand mit allem Ausdruck Der Mordent wird folgendermassen eingetheilt:



Die Takte 35, 36, und 37 immer schwächer und auch etwas *ritardirt*; (den letzten mit *Pedal*). Takt 38, 39, 40 im Tempo und sehr *legato*. Takt 41 bis 44 mit *Pedal* und so kräftig als möglich. Auf diese Weise alles Übrige.



Sehr schnell, leicht, brillant, heiter und humoristisch. In diesem Satze ist vorzüglich folgende Stelle zu beachten.



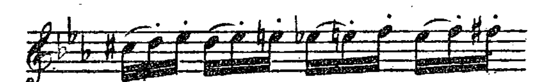
Diese Passage muss so leicht und gleich gespielt werden, dass sie anscheinend einer freien *Improvisation* gleiche, aber dabei so streng im Tempo, dass die Begleiter genau zu rechter Zeit eintreffen können.

§ 22.

Trio №. 6. Op: 70, №. 2.



Die *Introduction* mässig langsam, die kleinen Triller scharf markirt, und im 14ten Takte die *Triolen* folgendermassen ausgedrückt:



so dass schon die zweite Note gestossen werde, und nur die erste *legato* sei.

Der Anfang des, ebenfalls nicht zu übereilenden *Allegro* sehr *legato*. Die Schlusspassagen des ersten Theils aber sehr kräftig und brillant.

Im 2ten Theile die Schlusspassagen (vor dem *Tempo 1mo*) mit immer steigerndem Feuer, bis zum *dimin:* Der völlige Schluss aber sehr sanft, *rallentando*, und mit *Pedal*.



Eine wunderbare Mischung von Zartheit, launigem Muthwillen und ernster Kraft

Jm 5ten Takte das variierte Thema sehr delikat, aber streng im Tempo. Die nachfolgenden Passagen kräftig und brillant markirt. Bei der letzten Wiederkehr des *C-moll* die Passagen mit vollster Energie, besonders im Bass. Das Tempo ein ziemlich lebhaftes, nirgends schleppendes *Allegretto*.



Mit tiefem Gefühl, aber ja nicht gedehnt. Jm 2ten Theile des *Trio* müssen die sanften Accorde (beim Eintritt nach *E-dur*) durch Benützung des Pedals klangvoller und harmonioser werden.



Munter, kräftig und brillant, aber nicht allzu schnell. Wohl zu üben ist die lange Passage vom Anfange des 2ten Theils, da sie sehr deutlich und energisch vorgetragen werden muss. Das nachfolgende *pianissimo* erfordert einen sehr leichten, geläufigen und sprechenden Anschlag, darf aber nicht streng *legato* sein. Das Ganze in steter Bewegung, ohne irgendwo zu dehnen.

Dieses ganze *Trio* ist nicht minder gross und originell, als das vorhergehende, jedoch von einem sehr verschiedenen, weniger ernsten Character.

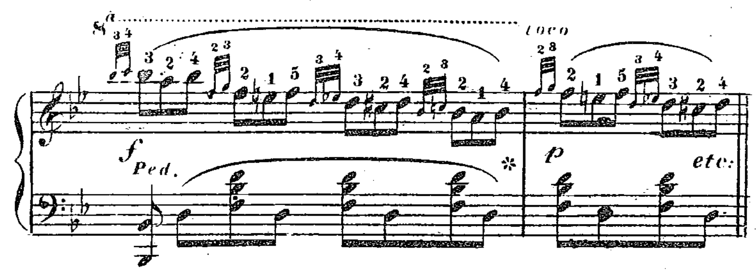
§ 23.

Trio № 7. Op: 97. (erschienen um 1814 bei *Haslinger.*)



Das sinnige und bedeutende Thema ist sanft, *legato*, und wohl accentuirt vorzutragen.

Im 33sten Takte sind die kleinen Triller mit folgendem Fingersatze zu nehmen da die Passage *legato* sein muss:



wobei zu jedem *forte* das *Pedal* durch einen ganzen Takt zu halten ist. Die Takte 47 und 48 etwas *rallentando*. Hierauf der Mittelsatz (in *G-dur*) sanft und scherzend.

Im 2ten Theil kann Takt 9 und 10 von kleinen Händen auch folgendermassen genommen werden:



(jedoch *legato*, nicht zu zweien abgetheilt)

Vom 20sten Takte beginnt die Durchführung des ersten und zweiten Taktes des Hauptthema, welches wohl zu markiren ist.

Vom 38sten Takte beginnt (*Violoncell*) die Durchführung des 3ten, 4ten und 5ten Taktes des Hauptthema.

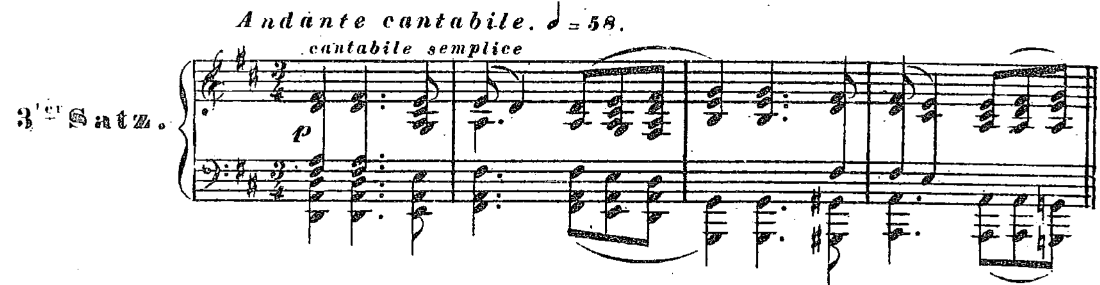
Vom 48sten Takte beginnt (*Clavier*) die Durchführung des 5ten und 7ten Taktes des Hauptthema, während die Begleitstimmen *pizzicato* den 3ten Takt kanonisch, und später in der Verkürzung wiederholen. Diese ganze Stelle äusserst *piano*, die Triller in beiden Händen gleich und deutlich, und die Achtel-Terzen sehr *staccato*. Das spätere *crescendo* sehr kräftig und lebhaft anschwellend bis zum *ff*. Hierauf etwas *ritardando* bis zum sanften Eintritt des Thema.

Den Schluss mit grosser vollstimmiger Kraft und mit voller Benützung des Pedals.

2ter Satz.
Scherzo.



Das Humoristische hat sich vielleicht in keinem Werke Beethovens so bezeichnend ausgesprochen, wie in diesem, sehr lebhaft vorzutragenden *Scherzo*, und der Spieler hat hier zu allem Muthwillen, der in den Grenzen des Schönen bleibt, freies Feld.



Der heilig-religiöse *Character* dieses Thema bedarf alles Ausdrucks, der durch das strengste *Legato*, den schönsten Ton des Jnstruments, und durch zweckmässiges Anschwellen und Fallen der Harmonieen erreicht werden kann.

Die erste *Variation* beruht ganz auf der guten Anwendung des Pedals, denn die tiefste Bassnote muss stets als Grundbass durch die ganze derselben zugehörige Harmonie fortklingen. Übrigens alles *legatissimo*, und auch mit dem Verschiebungspedal bis zum *crescendo*. Die 2te *Var:* etwas lebhafter, sehr leicht, sanft, und *staccato*. Die 3te *Var:* nicht minder belebt, sehr deutlich und nach und nach immer kräftiger. Die 4te *Var:* bedeutend langsamer. (𝅗𝅥 = 52) Die rechte Hand sehr *legato* und ausdrucksvoll. Die linke sanft und bei jeder Accords-Veränd'rung das Pedal.

Den Schluss des ganzen Tonsatzes höchst gefühlvoll, und vorzüglich folgende Stelle mit möglichster Wirksamkeit:



Man sieht, dass auf dem *Pedal* die Vollstimmigkeit der Harmonie beruht. Die letzten 8 Takte immer sanfter und langsamer. Die überraschende *Modulation* nach *Es-dur* im letzten Takte sanft und auch mit *Pedal*. Unmittelbar folgt das *Finale:*



Die ersten 2 Takte kräftig und kurz, gleich einer unerwarteten Frage. Die folgende schöne Melodie mit zartem, deklamatorischen Ausdruck: mehr Sprache als Gesang.

Einen ganz eigenthümlichen Reiz erhält dieses Thema, wenn von der linken Hand die Begleitung immer gleichmässig *staccato*, leicht, und fest im Tempo, beinahe wie das Schlagen einer Pendeluhr, ununterbrochen durch 32 Takte fortwährt, während die rechte Hand das Thema mit allem Ausdruck vorträgt, der durch die Schattirungen des Anschlags und des *Legato* zu erreichen ist.

Die weitre Folge sehr belebt, brillant, mit markirtem *Staccato* und humoristisch, wobei das angezeichnete *Pedal* wohl zu beachten ist.

Das *Presto*. *A-dur* $\frac{6}{8}$ Takt) sehr schnell und brillant (♩. = 96) und die Schlusspassagen mit immer sich steigernder Kraft und Bravour, so dass das Werk wie ein glänzender Concertsatz mit aller Energie schliesse.

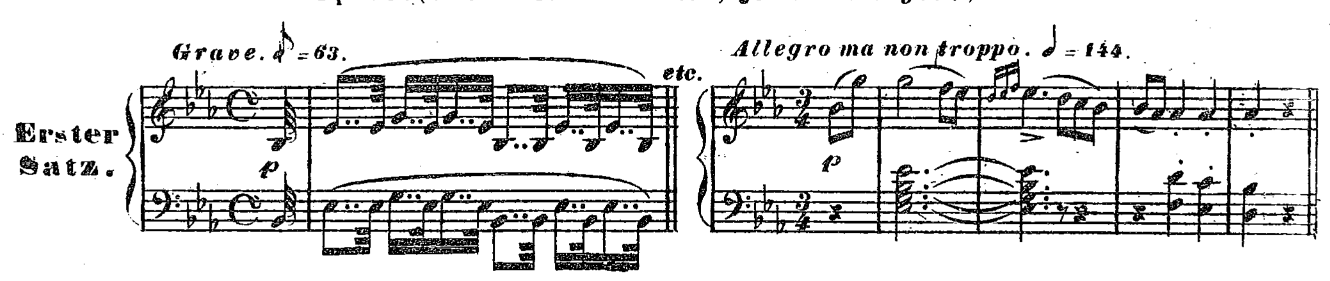
Man darf dieses letzte *Trio* Beethovens auch sein grösstes nennen; allein nur ein sehr ausgebildeter Spieler ist fähig, es würdig vorzutragen, wenn er alle bedeutenden Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, und sich dabei in seiner Fantasie von diesem reichen Tongemälde eine richtige Idee geschaffen hat.*)

§ 24.

Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott.

auch mit *Violin*, *Viola* und *Violoncell* von Beethoven selber als *Quartett* arrangirt.)

Op: 16. (erschien 1801 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger*.)



Die sehr langsame *Introduction* in festem Tempo, und die Eintheilung mit den Begleitstimmen wohl bemessen.

Das *Allegro* mit sanftem, gefälligen und zärtlichen Ausdruck. Die brillante Stelle (vom 88ten Takte an) sehr markirt, lebhaft, und die Sprünge mit sich'rer Festigkeit. Die Passagen brillant aber niemals grell.



Um hier beim Vortrage der schönen Melodie mit den Blasinstrumenten zu wetteifern, hat der *Pianist* alle Kunst des zarten und gesangreichen Anschlags und Ausdrucks anzuwenden. Ohne gedehnt zu werden, muss er dem Thema durch zweckmässiges Anschwellen, und durch ein sehr weiches *diminuendo* (besonders im 7ten Takte) jene Sprache des Gefühls geben, die überhaupt alle Melodien Beethovens charakterisirt.

Folgende Stelle, (im 38sten bis 40sten Takte)



ist, im ersten Takte *crescendo* und *accelerando*, im 2ten *dimin:* und etwas *rallent:*, und im 3ten

*) Beethoven hat noch ausser diesen 7 Original-Trio's, in früherer Zeit, (um 1803) sein *Septett* (Op: 20) als *Trio* für *Clavier*, *Clarinette* (oder *Violine*) und *Violoncell* selber arrangirt, welches damals im Industrie-Comptoir (jetzt *Haslinger*) erschien, und auch in dieser Gestalt von schöner Wirkung ist.

sehr *piano* und *ritardando* vorzutragen. Auch hier, wie bei allen Beethovenschen Werken, ist bei harmonischen Stellen und am rechten Orte das *Pedal* zu benützen, besonders, wenn eine tiefre Bassnote länger nachzuklingen hat.



Munter und brillant, aber nicht übereilt und nirgends übermässig aufgeregt.

Auch dieses Werk besitzt in seinen Melodien und Wirkungen einen Reiz, der niemals altern wird.

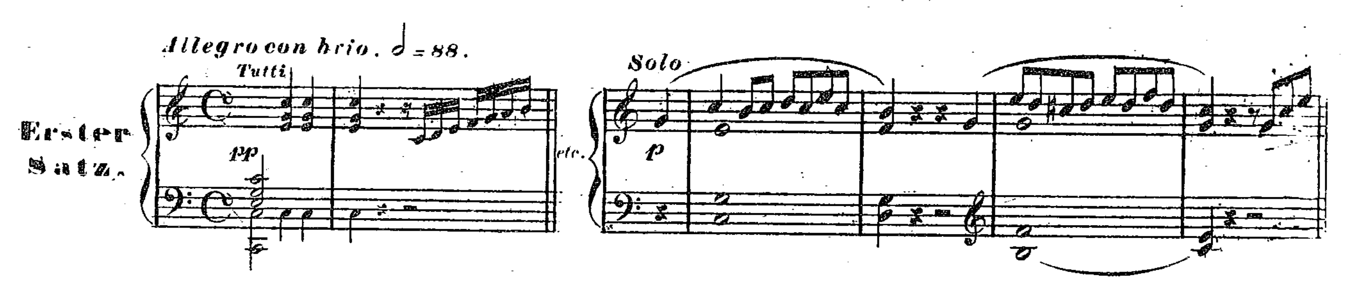
IV.

Die Concerte.

(7 *Concerte und eine Fantasie.*)

§ 25.

Concert №1. Op: 15. (erschien 1805 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger.*)

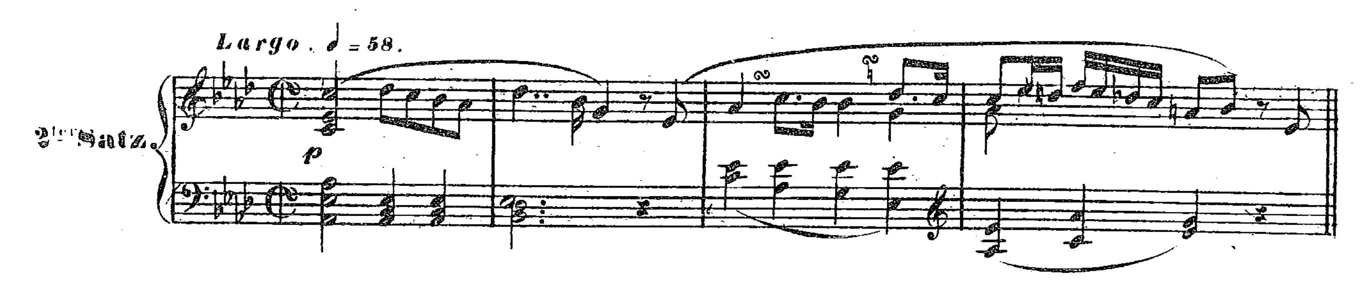


Bei der jetzigen Vollkommenheit der *Fortepiano*, deren Ton an Kraft und Fülle schon mit den Orchesterinstrumenten wetteifert, ist der Vortrag eines *Concerts* leichter und dankbarer, wie zu jener Zeit, als Beethoven selber (1801) dieses erste *Concert* im Kärntnerthortheater vortrug. Man kann daher jetzt Wirkungen hervorbringen, von denen man damals keine Ahnung hatte und auch in Bezug auf den Ausdruck kann man gegenwärtig von Seite des Orchesters auf eine weit genauere Begleitung rechnen, als damals der Fall war.

Der erste Satz des gegenwärtigen Concerts ist rasch und feurig zu spielen, und die, an sich gar nicht schweren Passagen müssen durch brillanten Anschlag einen Schein von Bravour erhalten, _ was bekanntlich selbst bei leichten Sätzen möglich ist. Die melodischen Stellen biethen hinreichende Gelegenheit zum ausdrucksvollen Vortrag, doch dürfen sie nirgends schleppend sein, da der Character des Ganzen entschieden lebhaft ist. Der Wiedereintritt in das Hauptthema (nach dem 2ten Theile) besteht wieder in den, mit 2 Fingern geschliffenen Octaven, (wie in der Solo-Sonate Op: 53) und kleinre Hände können daher den Lauf einfach nehmen, aber dagegen mit vermehrter Geschwindigkeit um eine Octave abwärts verlängern.

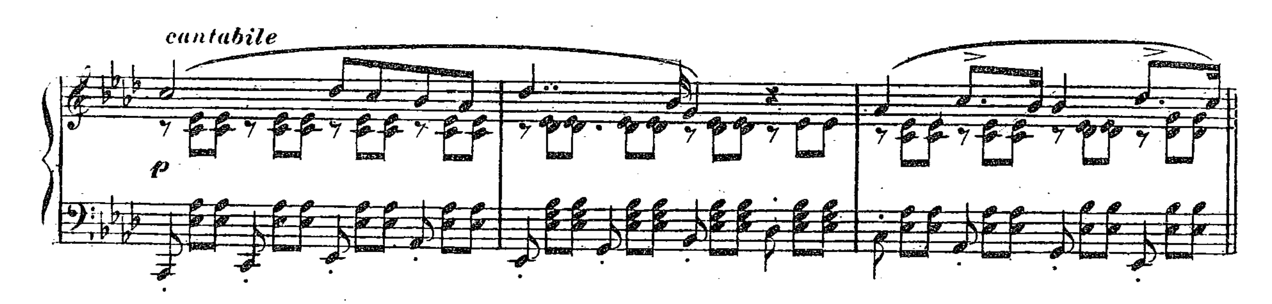
Bei schnellen Passagen darf der Spieler nicht vergessen, dass dabei meistens einige Orchesterinstrumente mitbeschäftigt sind, indem sie entweder accompagnieren, oder eine Melodie ausführen. Man darf sich daher im Vortrage keine so humoristische Willkühr erlauben, wie bei der

Ausführung eines Solo-Stückes, und bei der Probe muss auf jeden Fall alles wohl vorbereitet werden, was in dieser Hinsicht nöthig ist. Im Schluss-*tutti* kommt, (wie in allen ältern Concerten) eine Haltung, nach welcher der Pianist eine *Cadenz* zu improvisieren hat. Meistens bereiten sich die Spieler (wenn sie der wirklichen Improvisation nicht mächtig sind) hierauf schon früher vor. Die *Cadenz* muss aus den Melodien und Passagen des *Concerts* selber gebildet, und auf eine Art durchgeführt sein, dass sie dem Character des Tonstücks entspreche. *)



Dieses *Largo* ist *alla breve*, folglich als ein ruhiges *Andante* zu nehmen.

Die edle Melodie ist sanft, aber mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, so wie auch die Einfachheit der Passagen durch einen schönen Ton und delikaten Vortrag sich über das begleitende Orchester erheben muss. Die später folgende *Variation* des Thema:



ist wohl zu beachten. Die Melodie muss sehr *legato*, mit ganz unabhängigem Vortrage ausgeführt werden, während die Triolen in den Mittelstimmen leicht und gleich abzustossen, und die tiefen Bassnoten bedeutend zu markiren sind. Der Character dieses schönen Tonsatzes ist eine heilige, durch die reinsten Harmonieen wie durch gefühlvolle Melodie ausgedrückte Beruhigung und Erhebung des Gemüths zu den edelsten Empfindungen, die dem Spieler beim Vortrage immer vorschweben müssen.



In diesem Thema müssen die 2 Sechzehnteln dergestalt abgetheilt werden, dass die 2te derselben abgerissen, und keineswegs mit der nachfolgenden Achtel zusammengebunden werde.

---

* Man sehe hierüber unsre Fantasie-Schule, Op: 200 (bei *Diabelli*) wo auch gerade zu dem gegenwärtigen Concert eine Cadenz als Beispiel beigefügt ist. Ausserdem ist zu diesem Concert noch eine andre Cadenz bei Haslinger erschienen.

Also mehr so: als so: Die linke Hand auf selbe Weise.

Dieses *Finale* ist höchst munter, lebhaft und scherzend, und muss in rascher Bewegung diesen Character stets beibehalten. Der Mittelsatz (*A-moll*, im 2ten Theile) ist sehr *staccato*, humoristisch, und kräftig markirt zu spielen.

Die Schlusspassagen mit allem Feuer, das nachfolgende *Piano* nach und nach *rallentando*, und die kleine *Cadenz* sehr delikat, worauf nach der langen Haltung das Orchester den Tonsatz kräftig beendet.

§ 26.

Concert № 2. Op: 19. (erschien 1801 bei *Kühnel*)



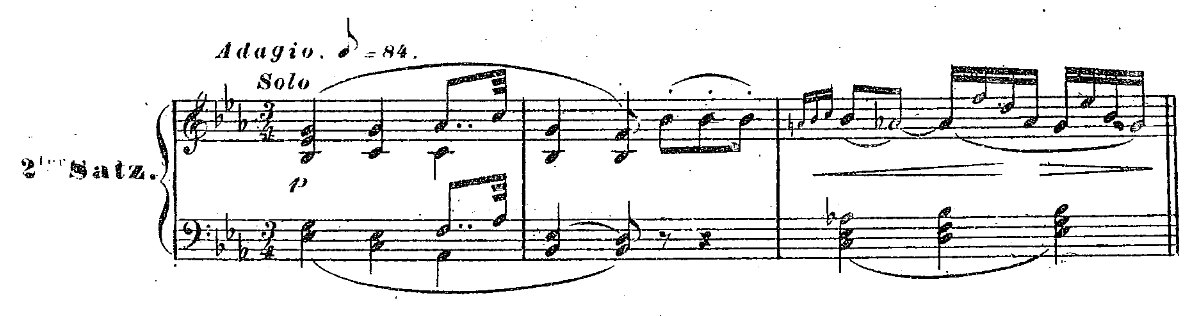
Jn demselben muntern und feurigen Styl vorzutragen, wie der erste Satz des vorhergehenden Concerts, jedoch etwas minder schnell.

Jn folgender Passage:



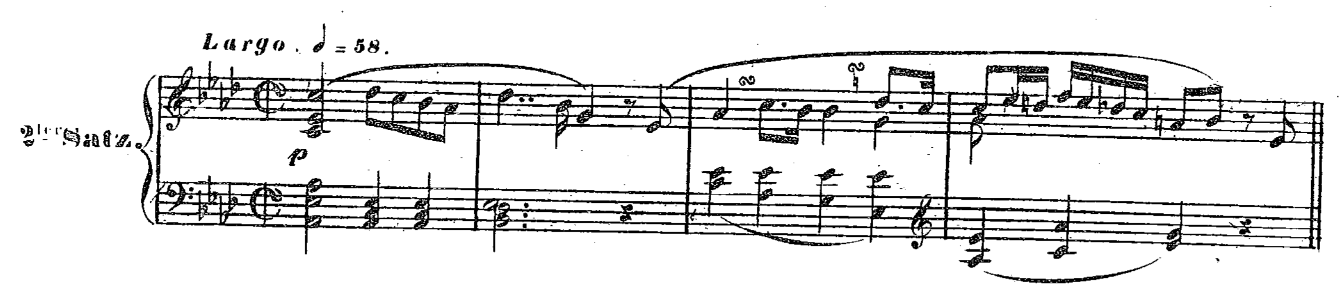
ist der Bass besonders kräftig zu markiren. Später auch so die rechte Hand.

Am Schlusse ist ebenfalls eine *Cadenz* zu improvisieren.



Man kann dieses *Adagio* mit einer dramatischen Gesangsscene vergleichen, in der sich das rührendste Gefühl zart und wehmüthig ausspricht, und der Vortrag muss mit dem concertierenden Orchester im vollkommensten Einklange stehen.

Ausführung eines Solo_Stückes, und bei der Probe muss auf jeden Fall alles wohl vorbereitet werden, was in dieser Hinsicht nöthig ist. Jm Schluss-*tutti* kommt, (wie in allen ältern Concerten) eine Haltung, nach welcher der Pianist eine *Cadenz* zu improvisieren hat. Meistens bereiten sich die Spieler (wenn sie der wirklichen Jmprovisation nicht mächtig sind) hierauf schon früher vor. Die *Cadenz* muss aus den Melodien und Passagen des *Concerts* selber gebildet, und auf eine Art durchgeführt sein, dass sie dem Character des Tonstücks entspreche. *)

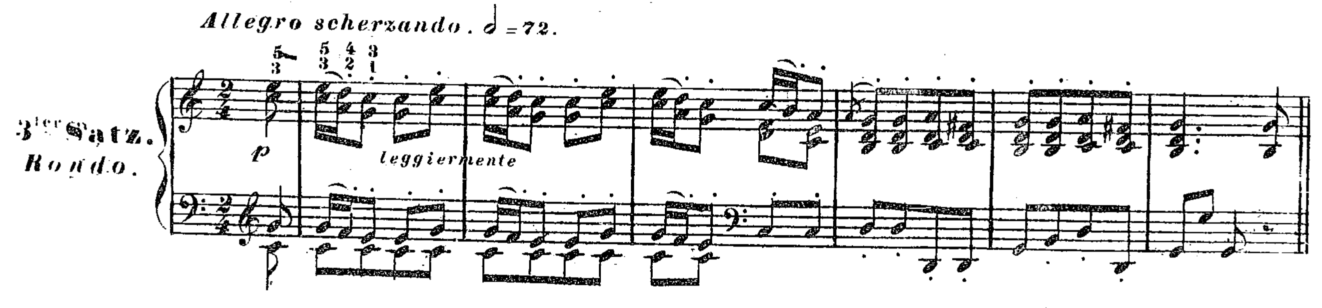


Dieses *Largo* ist *alla breve*, folglich als ein ruhiges *Andante* zu nehmen.

Die edle Melodie ist sanft, aber mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, so wie auch die Einfachheit der Passagen durch einen schönen Ton und delikaten Vortrag sich über das begleitende Orchester erheben muss. Die später folgende *Variation* des Thema:



ist wohl zu beachten. Die Melodie muss sehr *legato*, mit ganz unabhängigem Vortrage ausgeführt werden, während die Triolen in den Mittelstimmen leicht und gleich abzustossen, und die tiefen Bassnoten bedeutend zu markiren sind. Der Character dieses schönen Tonsatzes ist eine heilige, durch die reinsten Harmonieen wie durch gefühlvolle Melodie ausgedrückte Beruhigung und Erhebung des Gemüths zu den edelsten Empfindungen, die dem Spieler beim Vortrage immer vorschweben müssen.



Jn diesem Thema müssen die 2 Sechzehnteln dergestalt abgetheilt werden, dass die 2te derselben abgerissen, und keineswegs mit der nachfolgenden Achtel zusammengebunden werde.

*) Man sehe hierüber unsre Fantasie-Schule, Op: 200 (bei *Diabelli*) wo auch gerade zu dem gegenwärtigen Concert eine Cadenz als Beispiel beigefügt ist. Ausserdem ist zu diesem Concert noch eine andre Cadenz bei Haslinger erschienen.

Also mehr so: [Notenbeispiel] als so: [Notenbeispiel] Die linke Hand auf selbe Weise.

Dieses *Finale* ist höchst munter, lebhaft und scherzend, und muss in rascher Bewegung diesen Character stets beibehalten. Der Mittelsatz (*A_moll*, im 2ten Theile) ist sehr *staccato*, humoristisch, und kräftig markirt zu spielen.

Die Schlusspassagen mit allem Feuer, das nachfolgende *Piano* nach und nach *rallentando* und die kleine *Cadenz* sehr delikat, worauf nach der langen Haltung das Orchester den Tonsatz kräftig beendet.

§ 26.

Concert №2. Op: 19. (erschien 1801 bei *Kühnel*)



Jn demselben muntern und feurigen Styl vorzutragen, wie der erste Satz des vorhergehenden Concerts, jedoch etwas minder schnell.

Jn folgender Passage:

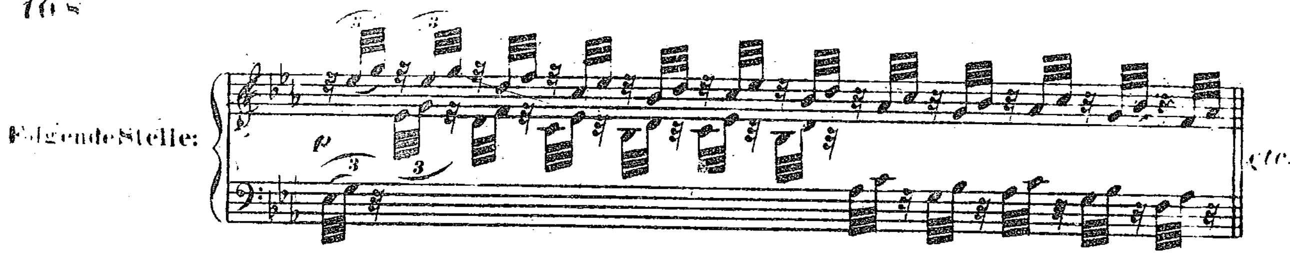


ist der Bass besonders kräftig zu markiren. Später auch so die rechte Hand.

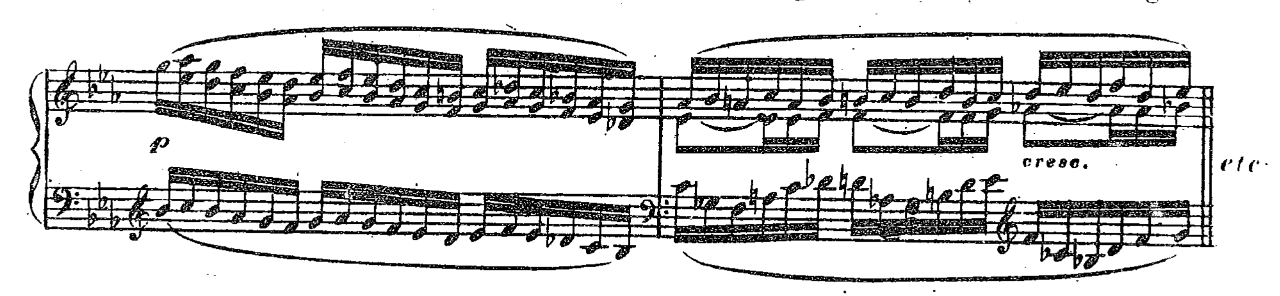
Am Schlusse ist ebenfalls eine *Cadenz* zu improvisieren.



Man kann dieses *Adagio* mit einer dramatischen Gesangsscene vergleichen, in der sich das rührendste Gefühl zart und wehmüthig ausspricht, und der Vortrag muss mit dem concertierenden Orchester im vollkommensten Einklange stehen.



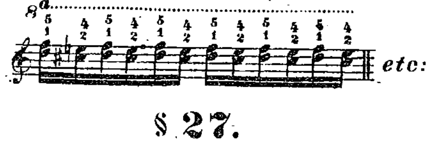
muss sehr leicht und harmonios ausgeführt werden, und die Triolen, aus welchen sie besteht müssen deutlich, aber nicht *staccato* hervortreten. Nicht minder ist folgende Passage:



durch das *legatissimo*, durch festen Anschlag aller drei Stimmen, und durch das *crescendo* wohl herauszuheben.



Sehr munter, leicht, und brillant. Am Schlusse ist der Doppeltriller mit folgendem Fingersatze zu nehmen:

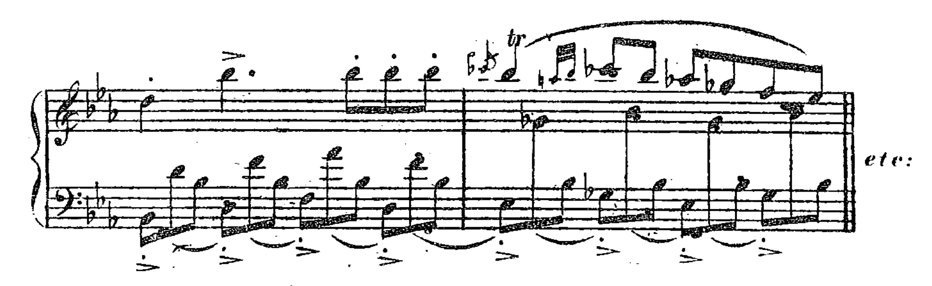


§ 27.

Concert № 3. Op: 37. (erschien 1805 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger.*)

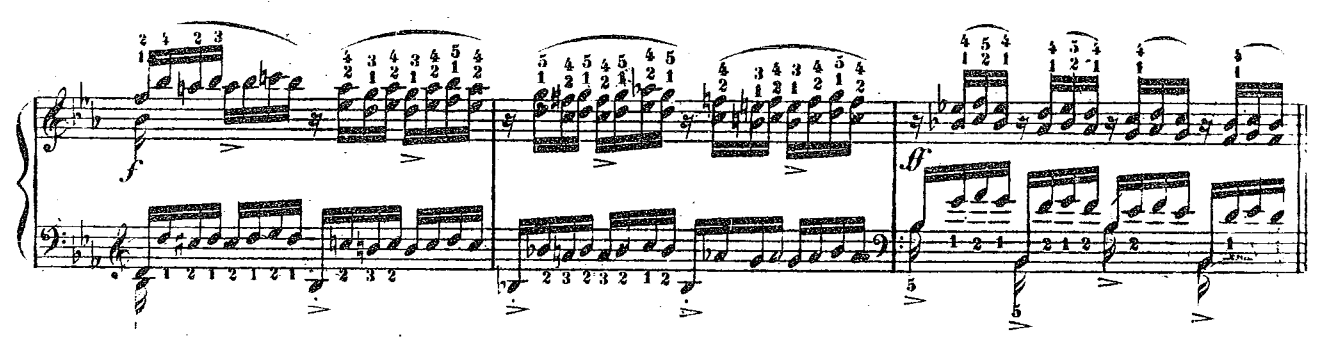


Der Styl und Character dieses *Concerts* ist weit ernster und grossartiger als in beiden frühern. Nach der langen Haltung am Schlusse des *Tutti* beginnt das *Solo* in festem, doch nicht allzuraschen Tempo, kräftig und entschieden. Die Accorde im nachfolgenden *piano* sind *arpeggiò*, mit Ausdruck und etwas *rallentando* zu nehmen. Die hierauf folgenden Triolen *legato*, im Tempo, und die rechte Hand mit vielem Ausdruck. Die folgende Stelle:



in der rechten Hand sehr gefühlvoll. Die linke Hand leicht, die unterste Triole stets *staccato* markirt, aber ohne die gleiche Geschwindigkeit dieser Triolen zu stören, und ohne Einfluss auf die Melodie.

Jn der nachfolgenden Passage ist der Fingersatz und Vortrag so:

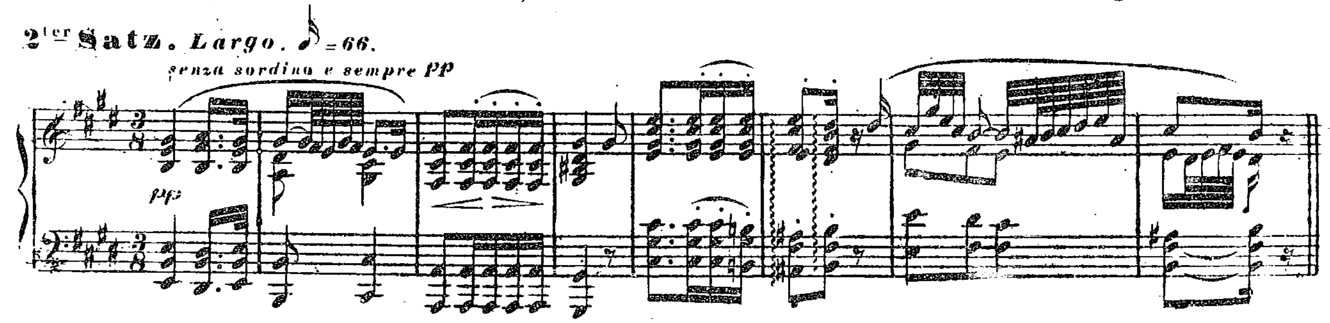


die untre Note in der linken Hand stets kräftig markirt. Der Mittelgesang in *Es* ruhig und gefühlvoll, doch in den letzten Takten der Bass sehr kräftig *staccato* vorzutragen. Die Passagen deutlich und streng im Tempo, später in den Accordfiguren mit *Pedal*.

Der zweite Theil mit dem Orchester genau concertierend. Die Triolen in *Des* sehr sanft und *legato*. Der Eingang in das Hauptthema feurig und jeder aufwärtssteigende Takt mit *Pedal*.

Nach der improvisierten Schlusscadenz fällt das *Solo* (mit concertierenden *Pauken*) sogleich *pianissimo* und mit *Pedal* in jedem Takte, wieder ein. Der Schluss rauschend und energisch.

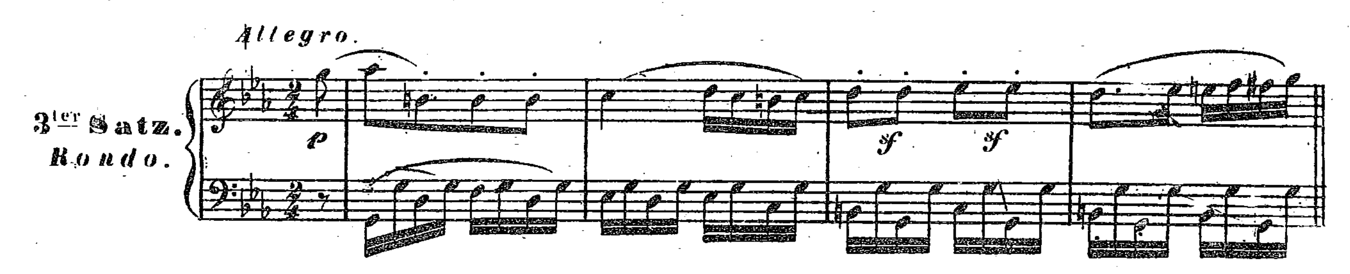
2ter Satz. *Largo*. ♪ = 66.



Beethoven, (der dieses *Concert* 1803 öffentlich spielte,) liess das *Pedal* durch das ganze Thema fortdauern, was auf den damaligen schwachklingenden *Clavieren* sehr wohl anging, besonders, wenn auch das Verschiebungspedal dazu genommen war. Aber jetzt, wo der Ton weit kräftiger geworden, würden wir rathen, das Dämpfungspedal bei jedem bedeutendern Harmoniewechsel immer

wieder von Neuem zu nehmen, jedoch so, dass im Klange keine Lücke merkbar sei. Denn das ganze Thema muss wie eine ferne, heilige und überirrdische Harmonie klingen. Ein Gleiches gilt von der grossen Arpeggiopassage (in *G_dur*) wo auch beide Pedale benützt werden müssen. Dass alles mit einem, beinahe schwärmerischen Gefühl, (aber doch streng im Tempo,) vorzutragen ist, und dass die schnellern Verzierungen, und besonders die Schlusskadenz mit der ausdrucksvollsten Zartheit ausgeführt werden müssen, bedarf wohl kaum mehr der Erinnerung.

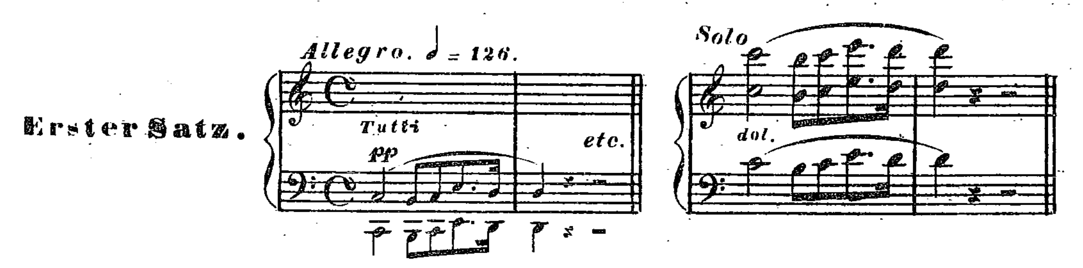
Dieser Vortrag ist um so nothwendiger als die Tonart (*E_dur*) von jener des ersten Satzes so weit entfernt ist.



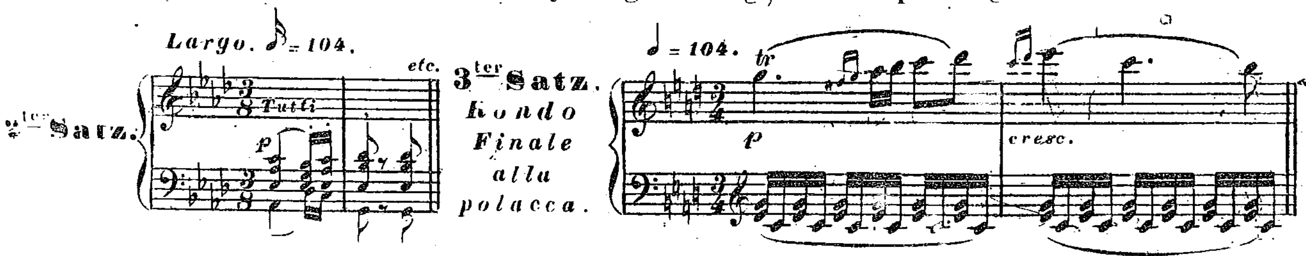
Das Thema dieses *Finale* ist zwar klagend, aber mit einer naiven Einfachheit vorzutragen, und darf durchaus nicht gedehnt werden, ausgenommen die letzten 3 Takte vor der Haltung, welche *ritardando* und mit Humor zu spielen sind. Die nachfolgende *Cadenz* muss *Presto* und brillant sein. Die weit're Folge streng im Takt und brillant. Der Mittelsatz (*As_dur*) sanft und harmonios, die Melodie mit delikatem Gefühl, aber auch nicht schleppend. Das *Presto* (*C_dur* 6/8 Takt ♩. = 112) sehr munter, brillant und rauschend.

§ 28.

Concert № 4. Op: 56. Für *Clavier*, *Violin* und *Violoncell* concertant mit *Orchester*.
(erschien 1807 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger*.)



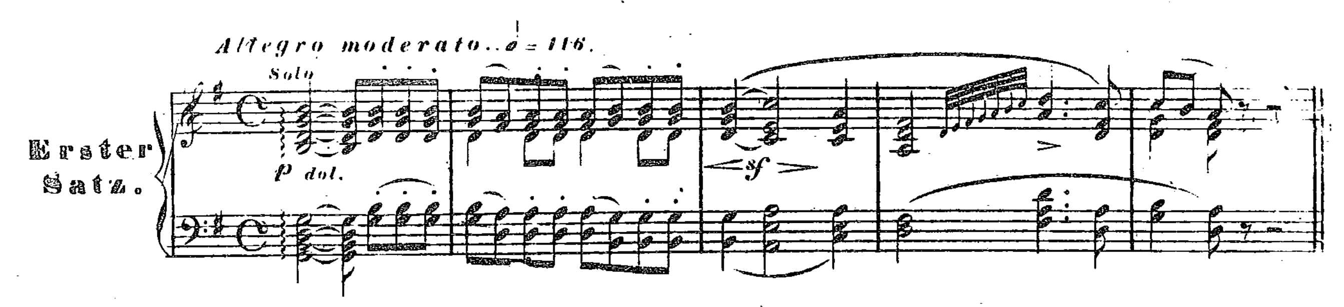
Dieses *Concert* muss natürlicherweise mit den 2 concertierenden Begleitern gut einstudiert sein, ehe man es mit ganzem Orchester probiert. Der *Pianist* hat demnach die ihm zukommenden Melodien und Passagen deutlich und brillant, aber in vollkomm'ner Übereinstimmung mit den Begleitern gut und ausdrucksvoll herauszuheben. Der Styl ist grossartig, das Tempo ruhig.



Die Passagen im *Largo* sanft, leicht, und harmonios. Das *Finale* heiter, gefällig und brillant, im lebhaften *Polonaisen_Tempo*.

§ 29.

Concert № 5, Op: 58. (erschien 1808 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger.*)

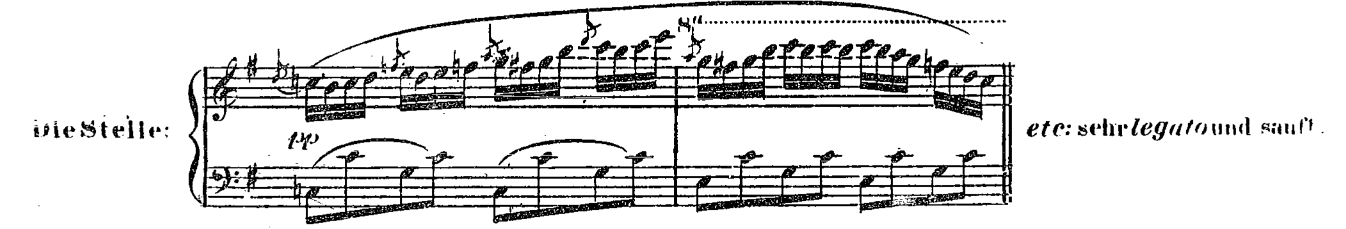


Mit diesem *Solo* fangt das *Concert* an, und das *Tutti* folgt im 6ten Takte. Einfach, ruhig, heiter und gemüthlich, beinahe im *pastoralen* Style ist der *Character* dieses ersten eben so schönen als originellen Satzes, aber der Vortrag desselben ist bedeutend schwierig, da die *Clavierstimme* mit dem Orchester sehr genau verflochten ist, und der Spieler fast bei jeder Passage hierauf Rücksicht nehmen muss. Daher ist ein strenges Halten des Tempo ein Haupterforderniss, und aller Ausdruck liegt vorzüglich in der leichten, reinen und deutlichen Ausführung der verschiedenen Schwierigkeiten, an denen es da nicht fehlt. Folgender Mittelsatz:



ist sehr sanft und leicht zu spielen, aber dabei die 2te Sechzehntel in den 2 ersten Takten kurz und schnell abzustossen, ungefähr wie [musical example] *etc.* Während dem folgenden Triller ist jedesmal das *Pedal* zu nehmen.

Die Stelle:



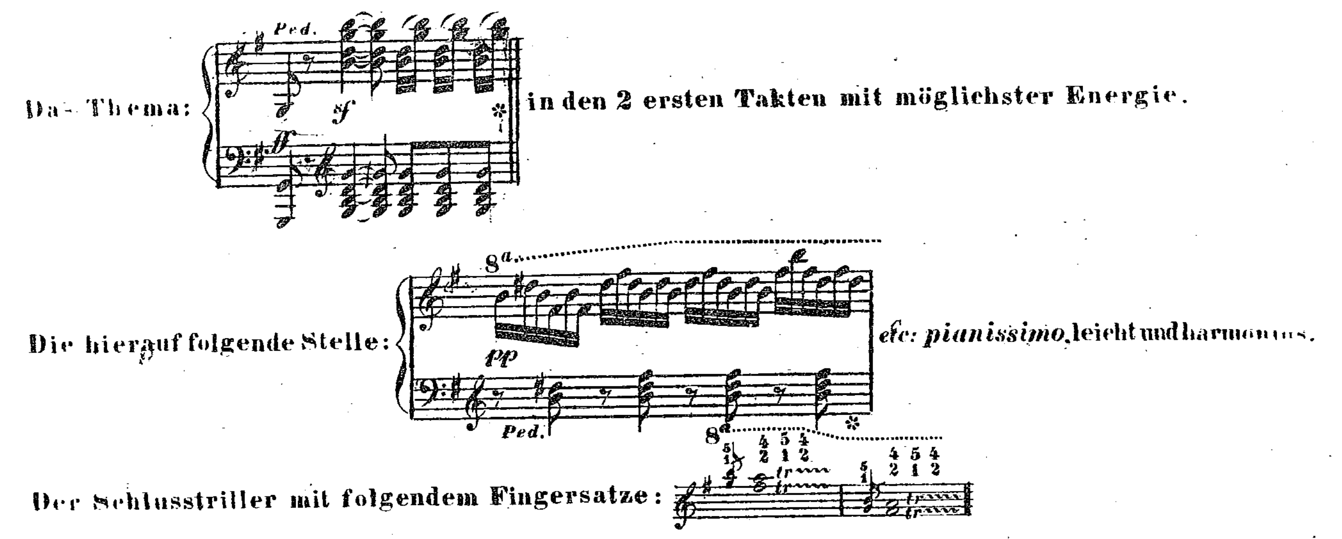
etc: sehr *legato* und sanft.

Die nachfolgenden Triolenpassagen immer brillanter und der Bass wohl markirt. Im Anfange des 2ten Theils ist folgende Stelle:



mit beigefügtem Fingersatz äusserst *legato*, sanft und gleich zu spielen.

Die darauf folgende Passage sehr kräftig, brillant und im Basse besonders markirt, wobei auch das *Pedal* beizuwirken hat.



Zur *Cadenz* können die zahlreichen schönen Motive und Passagen des *Concerts* auf die interessanteste Weise benützt werden. Das unmittelbar darauf folgende *Solo* mit möglichster Zartheit, und hierauf die letzten 8 Takte *cresc:* mit fortdauerndem *Pedal* bis zum kräftigsten Schlusse.

Es bedarf mehrerer sehr genauen Orchesterproben, wenn der wohleingeübte *Pianist* dieses *Concert* würdig dem Publikum vorführen soll, und sein Vortrag bedarf noch weit mehr der delikaten Leichtigkeit und Geläufigkeit, als der eigentlichen Bravour.



Bei diesem Satze, (der, wie überhaupt das ganze *Concert*, zu Beethovens schönsten und poesiereichsten Schöpfungen gehört,) kann man nicht umhin, sich eine antike dramatisch-tragische Scene zu denken, und der Spieler muss fühlen, mit welchem rührend klagenden Ausdruck sein *Solo* vorzutragen ist, um mit den harten und kräftigen, aber nach und nach sich gleichsam entfernenden Orchestersätzen zu kontrastieren. Alle Mittel des gesangvollen Ausdrucks in der Melodie und Harmonie sind hiezu aufzubiethen, und nur während dem Triller steigert sich die Kraft bis zum höchsten Grade, um dann wieder zur leise verhallenden Klage herabzusinken. Es darf nicht allzu langsam gehn, doch kann der *Pianist* etwas zurückhaltender spielen als das Orchester. Es ist von Wirkung, wenn nach einer nicht langen Pause das *Finale* sich sogleich daran anschliesst.



Denn der mysteriöse Anfang dieses 3ten Satzes steht in einem gewissen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, um das pittoreske Gemälde zu ergänzen, so wie diess in sehr vielen Werken Beethovens der Fall ist.

Die *Solo's* dieses *Finale* werden so oft vom Orchester unterbrochen, dass von allen Seiten die grösste Aufmerksamkeit und Genauigkeit nöthig ist, um durch wohleinstudiertes Zusammenwirken hieraus ein Ganzes zu bilden, das dem Hörer verständlich sei.

Der *Pianist* hat hier daher mehr als je ein strenges Tempohalten, und ein richtiges Einfallen zu beobachten.

Übrigens muss dieser Satz sehr lebhaft, brillant, humoristisch und entschieden vorgetragen werden, und das *Pedal* ist zur Vervollständigung des Effekts sehr oft wesentlich.

Folgende Stellen sind wohl zu markiren:



Die *Cadenz* darf nicht lang sein und muss mit dem Nachfolgenden zusammenhängen. Die folgende Stelle:



sehr leicht, harmonios, und durch deutlich brillanten Anschlag mit der Orchesterbegleitung in Einklang gebracht. Das *Presto* sehr schnell. (𝅗𝅥 = 100) und in den letzten Takten *accelerando*

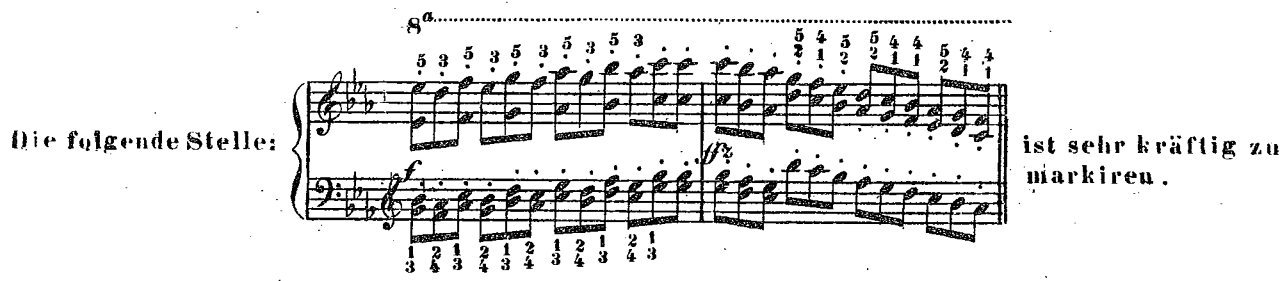
§ 30.

Concert № 6. Op: 73. (erschien 1810 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)

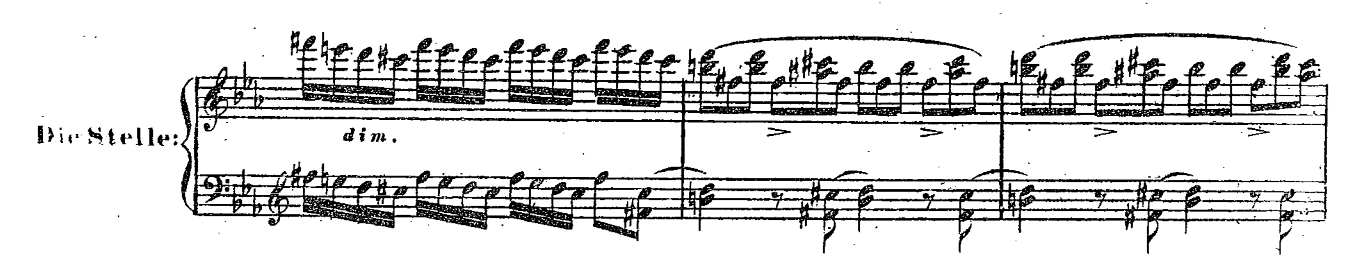


In diesem grossen *Concert* beginnt das *Fortepiano* mit drei sehr kräftigen, brillant und grossartig auszuführenden *Cadenzen*, denen jedesmal ein einziger Accord des Orchesters vorangeht. In der dritten *Cadenz* ist die ruhigere Stelle sehr *legato* und *ritardierend* mit vielem Ausdruck vorzutragen. Von den 3 letzten Accorden dieser *Cadenz* (beim *à tempo*) fangt das Orchester an, im Takte zu zählen, worauf das *Tutti* in majestätischem, nicht allzuschnellen Tempo beginnt. Das *Solo* fangt *piano*, aber deutlich und im festen Zeitmaasse an.

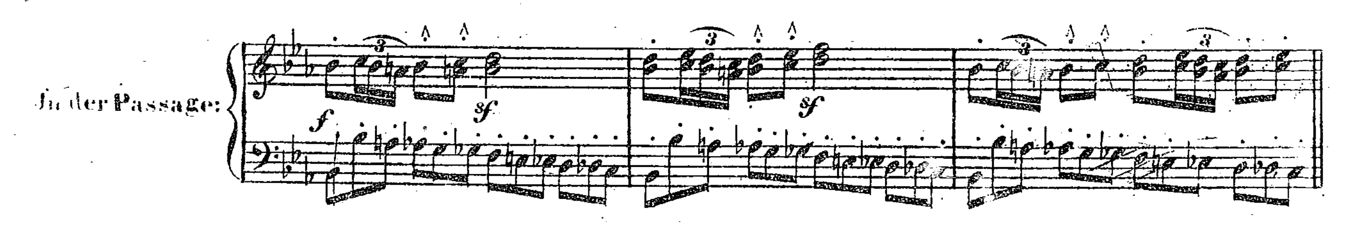
Das Thema sehr *legato* und mit Ausdruck.



Die nachfolgenden Passagen mit brillanter Bravour, aber mit dem Orchester wohl im Einklang.

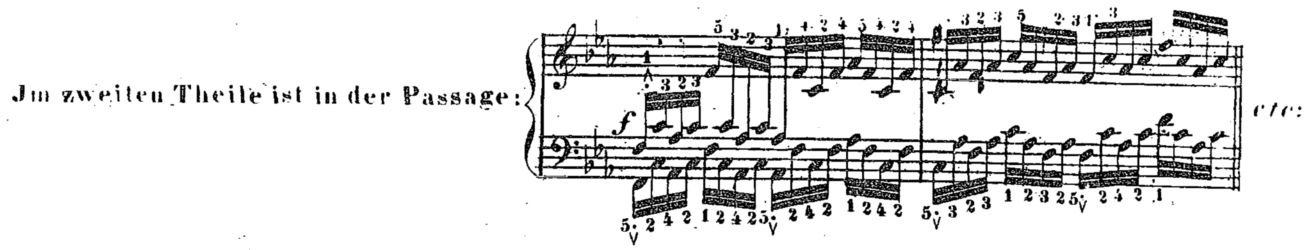


sehr sanft, die rechte Hand *legato* und das mit > bezeichnete *Fis* stets etwas markirt. Die linke Hand leicht und kurz. Die nachfolgende Stelle in *Ces-dur* sehr harmonios, mit *Pedal* genau nach der Bezeichnung. Die rechte Hand pickant und mit Ausdruck.



sind in der rechten Hand die zwei mit ^^ bezeichneten Achteln ganz gleich, und unabhängig von den *Triolen* der linken Hand abzustossen, so dass die 2te Achtel zwischen der zweiten und dritten *Triole* angeschlagen wird. Die linke Hand äusserst kräftig und *marcatissimo* (*martellato*).

Im zweiten Theile ist in der Passage:



die mit ∧ bezeichnete Note in beiden Händen kräftig zu markiren.

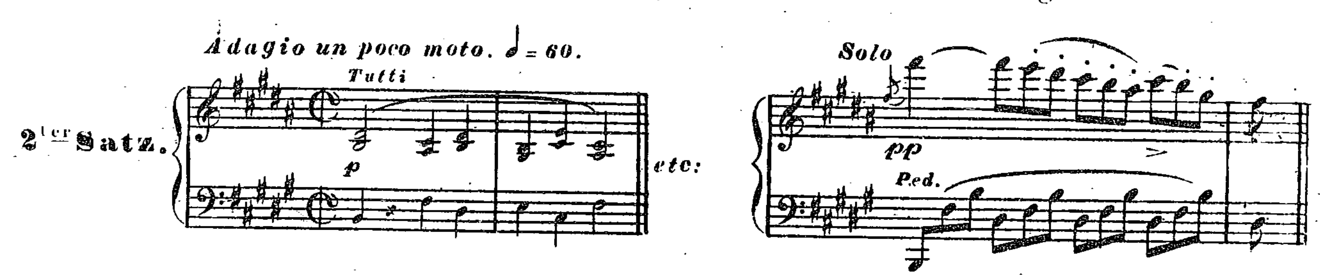
Die nachfolgenden Accorde müssen an Kraft mit dem Orchester wetteifern, so wie auch die Octaven, welche später jedoch bis zum *pianissimo* und *rallentando* abnehmen.

Nach der letzten Haltung folgt (ohne *Cadenz*) gleich das *Solo* nach, wo besonders die sanfte Stelle beim Eintritt der *Corni* sehr harmonios auszuführen ist. *)

Den Schluss mit feuriger Kraft und Bravour, aber die Passage:



in beiden Händen sehr *piano*, gar nicht *legato*, und mit deutlichster Leichtigkeit.



Als Beethoven dieses *Adagio* schrieb, schwebten ihm die religiösen Gesänge frommer Wallfahrer vor, und der Vortrag dieses Satzes muss völlig die heilige Ruhe und Andacht ausdrücken, die in diesem Bilde liegt. Das *Adagio* (*alla breve*) darf nicht schleppend gehen, aber fast stets mit *Ped:* wo eine harmoniöse Wirkung zu erlangen ist. Beim *pianissimo* ist auch die Verschiebung anzuwenden.

Folgende Stelle



ist wohl zu üben, da jede Hand von der andern unabhängig bleiben muss.

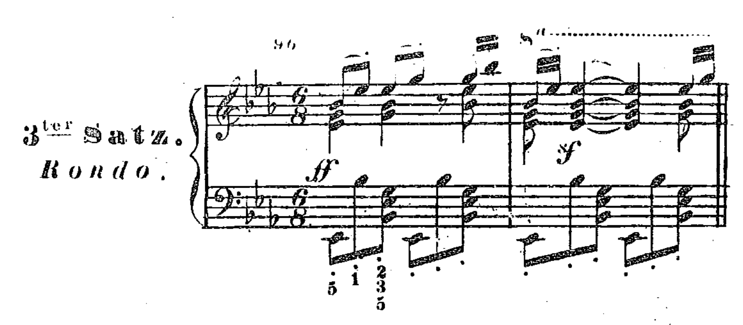
Die spätre *Variation* des Thema:

muss sehr sanft, aber jede höh're Note etwas markirt werden, bis nach und nach alles im *pianissimo* verschwimmt. Alles harmonios. Die letzten 2 Takte *Solo* (in *Es.*) sind *PP.* aber in festem Tempo vorzutragen. Nach dem, etwas gehaltenen letzten *B* tritt rasch und kräftig das *Finale* ein.

---

*) Mit dem Worte: harmonios bezeichnen wir vorzüglich eine richtige Anwendung des Pedals durch die Dauer einer consonirenden Harmonie.

3ter Satz. *Rondo.*



Der 9te und 10te Takt mit Ausdruck und etwas ritardiert. Der 11te Takt wieder kräftig im Tempo.

Jm 12ten Takte ist vorzüglich auszudrücken:  nämlich die Melodie: 

da diese Noten später durchgeführt werden.

Die sanfte Stelle im nächsten *Solo* sehr ausdrucksvoll und etwas *ritardiert*, später jedoch *accelerando*.

Die Passagen möglichst brillant, mit Bravour und Humor. Die Durchführung des Thema im 2te Theil sehr delikat, und mit fortwährender Benützung des Pedals. Die Schlussläufe in *E-dur* sehr kräftig und brillant. Die Passagen in *E-moll* mit aller Bravour.

Am Schlusse ist die Stelle wohl einzuüben, wo das *Clavier* mit der Pauke *ritardando* concertirt. Durch das nothwendige Pedal klingt das untre *Es* als Grundbass. Am Schlusse des kräftigen Laufes muss das Orchester mit dem höchsten *Es* genau einfallen. Das ganze *Finale* sehr lebhaft, feurig, und brillant.

NB. Bei den letzten Concertwerken Beethovens ist es am vortheilhaftesten, wenn der Orchesterdirektor nach einem eigenen Exemplar der Clavierstimme dirigirt, da aus der Violinstimme der Vortrag nicht errathen werden kann.

§ 31.

Concert № 7. Op: 61. (erschien 1808 im *Industrie Compt:* jetzt *Haslinger*.

Erster Satz.



Da dieses *Concert* von Beethoven aus der Violinstimme für das *Fortepiano* arrangirt worden ist, so begnügen wir uns nur mit der Bemerkung, dass der *Pianist* durch schönen und kräftigen Ton, gediegenen Vortrag, und brillante Ausführung der Passagen so viel als möglich der Wirkung des Originals nahe zu kommen suchen muss.



Mit grösster Empfindung und Zartheit vorzutragen.



Sehr lebhaft, munter, und brillant.*)

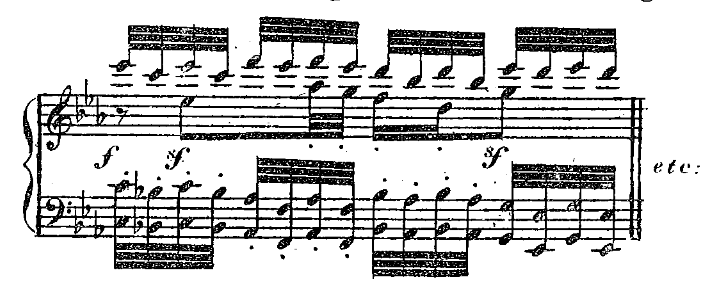
§ 32.

Fantasie für Clavier, Orchester und Chor. Op: 80.

(erschien 1810 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)



Diese kolossale und schwierige *Introduction* ist mit dem grossartigsten Ausdruck, und mit immer steigender kräftiger Bravour vorzutragen. Besonders ist in folgender Stelle:



das Thema mit dem rechten Daumen wohl zu markiren, während die obern 32steln, so wie auch der Bass, kurz und stark abgestossen werden. Der letzte Takt (vor der Haltung) *ritardierend*, aber *fortissimo*.

*) Beethoven componirte dieses Concert (vielleicht sein grösstes und schönstes) in sehr kurzer Zeit für den Violinisten *Franz Clement*, im Jahr 1808, von dem es auch, kaum 2 Tage nach seiner Vollendung, mit grosser Wirkung produziert wurde.

**) Diese letzte Taktviertel ist durch einen Stichfehler in allen Ausgaben weggeblieben.



Da die vorhergegangene *Introduction* vom Orchester nicht pausirt wird, hat man hier vor dem Anfang dem Direktor ein Zeichen zu geben.

Die kleinen *Solo's* vor den Haltungen sind *récitativ*=mässig und mit Ausdruck vorzutragen.



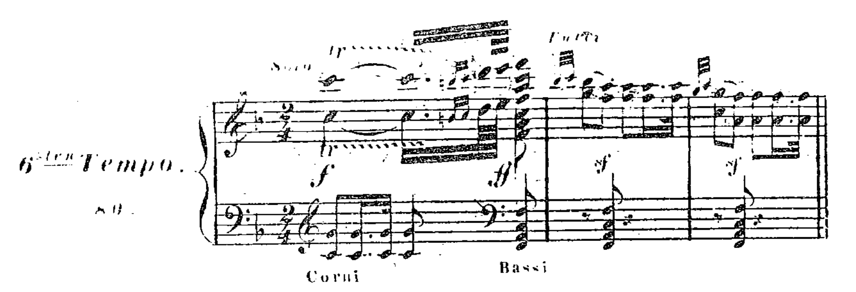
Das *Solo* beginnt in festem Tempo, und das Thema ist mit dem singbarsten Ausdruck und naivem Gefühl ganz einfach und einen Takt vor der Haltung etwas *ritardando* vorzutragen. Die *Cadenz* leicht, schnell und sanft. Das folgende *Accompagnement piano* gestossen. Die spätern Passagen brillant, und die letzte *Cadenz* rasch in's nächste Tempo übertretend.



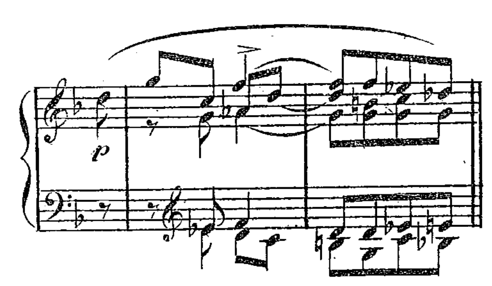
Dieser ganze Satz sehr feurig und kräftig, wohl vereint mit dem Orchester. Die spätere Melodie und das *Accompagnement* sanft, aber dann *crescendo* bis zur Bravour, der Cadenztriller sehr lange dauernd und zusammenhängend mit dem



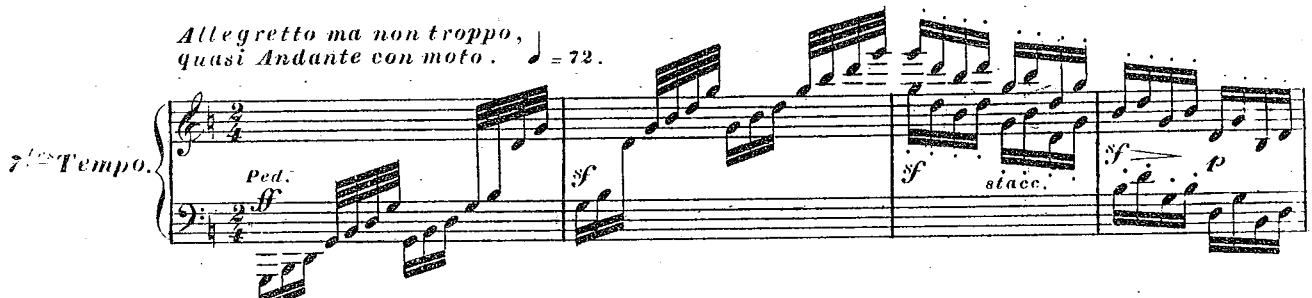
Diese *Variation* sehr *delicat*, und die Verzierungen mit zarter Leichtigkeit, aber alles streng im Tempo; eben so den Schlusstriller als Übergang zum



Bei diesem Eingang hat man wohl Acht zu geben, dass der letzte *Solo-accord* im ersten Takte genau mit dem Orchester zusammentreffe. Das ganze Thema kräftig und militärisch aber nicht übereilt. Das hierauf folgende *Legato:*



ganz ruhig, mit Verschiebung, und so sanft und singbar gebunden, wie möglich, aber streng im Takte. Die nachfolgenden Haltungen sehr stark und brillant. Das *Allegro* wie oben im 2ten Tempo.



Von hier an beginnt, auf das Zeichen des Direktors, der bisher schweigende *Chor* zu pausieren, um dann, im 12ten Takte, einzutreten. Wir rathen dem *Pianisten*, bis zu diesem 12ten Takte stets die erste Note eines jeden Taktes stärker anzuschlagen, um keinem Zweifel über das Tempo Raum zu geben. Denn das richtige Zusammenwirken ist hier schwierig, und das geringste Versehen. (oder *ritardieren* des *Pianisten*) kann hier die grösste Unordnung verursachen. Daher auch das Tempo streng zu beobachten ist. Die gestossene Begleitung muss sehr pickant, aber sanft vorgetragen werden.



Von nun an alles rauschend und kräftig bis an's Ende. Es ist beinahe unabweislich nothwendig, dass der *Pianist* nicht nur seine eigne Stimme, sondern auch die *Partitur* dieses Werkes gut kennen lerne, da die häufigen Tempowechsel die Ausführung sehr gefährlich machen. Dagegen ist aber diese Fantasie bei gelungenem Vortrag einzig in ihrer Art

§ 33.

Schlussbemerkung.

Über die geistige Auffassung der Beethoven'schen Compositionen.

Wenn mehrere gute Schauspieler eine und dieselbe Rolle darstellen, (z.B: den Hamlet so wird meistens Jeder in der Auffassung derselben von dem Andern in manchen Einzelnheiten abweichen. Der Eine wird die Schwermuth, der Andre die Jronie, der Dritte den verstellten Wahnsinn, u:s:w: vorzüglich hervorheben. Und doch kann jede dieser Darstellungen in ihrer Art vollkommen befriedigend sein, wenn nur die Hauptansicht richtig ist.

Auch beim Vortrag klassischer Compositionen, und vorzüglich der Beethoven'schen, hängt Manches von der Jndividualität des Spielers ab. (Wobei wir bei Allen einen gewissen Grad von *Virtuosität* voraussetzen: denn der Stümper kann an keine geistige Auffassung denken.)

Demnach kann der Eine den Humor, der Andre den Ernst, der Dritte das Gefühl, der Vierte die Bravour *etc:* vorzüglich vorherrschen lassen, — aber wer Alles zu vereinigen weiss, ist allerdings der Besste.

Es gibt jedoch materielle Bedingungen, die unbedingt nothwendig sind, und von denen alles Andre abhängt, nämlich:

1^stens^ Das richtige *Tempo*.

2^tens^ Die genaue Beachtung aller Vortragszeichen, die Beethoven, (besonders in seinen spätern Werken.) sehr genau angegeben hat.

3^tens^ Die vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten, und Ausbildung eines guten Spiels in allen Beziehungen, die durch das Studium andrer guten Tonsetzer bereits erlangt worden ist.

Mit der Anwendung dieser drei nothwendigen Eigenschaften kann man sicher sein, den Geist Beethovens nirgends zu verfehlen.

Das richtigste Tempo haben wir sowohl durch den *Mälzl*-schen *Metronom* wie auch durch Worte überall anzudeuten gesucht, und die Beachtung desselben ist allerdings das Wichtigste, da bei einem falschen Zeitmaasse der ganze *Character* des Tonstückes entstellt wird.

Die Beachtung der 2 andern Bedingungen hängt von der Aufmerksamkeit und dem Fleisse des *Pianisten* ab.

Die höhre geistige Auffassung kann, bei angebornem Talente, nur durch eine genaue Kenntniss aller Beethoven'schen Werke, durch einen kundigen Lehrer, und endlich durch Beobachtung alles dessen erlangt werden, was wir in diesen Kapiteln mit aller uns zu Gebothe stehenden, für den bestimmten Umfang des Lehrbuchs berechneten Ausführlichkeit darzulegen versucht haben; — und wenn dieser Aufsatz auch keinen weitern Nutzen brächte, als die *Pianisten* auf alle Meisterwerke des unsterblichen Tonsetzers aufmerksam zu machen, so hielten wir unser Streben für hinreichend belohnt: denn gar manche seiner Bewunderer kennen wohl kaum die Hälfte derselben.

§ 34.

Wenn ein *Pianist* ein Tonstück auf seine Weise, mit selbst gewähltem *Tempo* bereits einstudiert, sich angewöhnt, und in dieser Gestalt liebgewonnen hat, so fällt es ihm schwer, sich sodann mit einem andern *Tempo* und Vortrag zu befreunden, auch wenn das Letztere das Bessre und Richtigere ist. Es kann sich daher bisweilen ereignen, dass mancher Spieler sich mit der hiergegebenen Ansicht und Tempobezeichnung nicht gleich einverstehen wird. Dieses hängt ungemein von der Angewöhnung ab, und es lässt sich hierüber nicht wohl streiten, da z.B: mancher Spieler, dem die Fertigkeit und Bravour nicht zu Gebothe steht, sich auch selbst bei den aufregendsten Tonstücken, mit einem ruhigern und bescheidenern Vortrage begnügt, und diesen für den wahren hält.

Aber es kann in diesem Punkte doch nur eine ganz richtige Art der Ausführung geben, und wir haben uns bestrebt, nach unsrer besten Erinnerung das Zeitmaass, als den wichtigsten Theil des richtigen Auffassung, so wie auch den Vortrag nach Beethovens eigener Ansicht anzudeuten.

§ 35.

Über Beethovens Gesang-Compositionen.

Gesänge und Lieder (meist in deutscher, doch auch mitunter in italienischer Sprache) hat Beethoven in grosser Menge geschrieben, so, dass deren genaue Anzahl wohl erst bei einer dereinstigen Gesammtausgabe wird ausgemittelt werden können.

Zu den bedeutendsten gehören: *Adelaide*, (erschien um 1799); *Liederkreis* an die ferne Geliebte, (um 1814, eines seiner schönsten Werke) Der Wachtelschlag, (um 1804); Das Glück der Freundschaft (1800) ein italienisches *Terzett* (um 1814); dann mehrere Sammlungen, die theils bei *Haslinger*, theils bei *Breitkopf* und *Härtel* in den Jahren von 1805 bis 1810 erschienen; und ausserdem eine grosse Zahl einzelner Gesänge, *Canons, etc:* — und staunen muss man über diesen unerschöpflichen Reichthum an eben so originellen wie schönen Melodien, von dem selbst die kleinsten Liedchen den Beweis geben. Um diese Gesänge gehörig zu accompagnieren, darf selbst der geschickteste Spieler es nicht auf den Zufall ankommen lassen. Die, oft schwierige Begleitung muss eben so wohl studiert werden, wie irgend ein Solo-Werk, und die Kenntniss der Beethovenschen Compositionen überhaupt, so wie ein geistreicher und zarter Vortrag sind da nicht minder nothwendig. Obwohl sich das Tempo zum Theil nach der Gesangsweise des Sängers richten muss, so hat der Begleiter es doch vorher wohl zu überdenken, und dem Geiste des Tonsetzers, wie dem des Textes anzupassen.

Wenn zu jener Zeit, als *Mozart* und *Beethoven* ihre Werke öffentlich spielten oder dirigirten, irgend Jemand auf die so leicht ausführbare Jdee gekommen wäre, die Dauer eines jeden Tonsatzes an der Uhr zu bemerken, und dann genau nach Minuten und Sekunden zu notieren, so hätten wir jetzt den zuverlässigsten Maasstab, wie schnell jedes Tonstück nach dem Willen des Autors vorgetragen werden soll. Warum sollte dieses nicht von nun an möglich sein? Man kann leider nicht darauf rechnen, dass Jedermann einen Metronom besitzt. Wenn aber der Spieler weiss, dass ein Tonstück z: B: gerade 8½ Minuten dauern muss, so wird er bei dem zweiten oder höchstens dritten Durchspielen genau finden, wie geschwind, oder wie langsam er das Tempo zu nehmen hat, um gerade diese Zeit auszufüllen. Eben so der Orchesterdirektor. Und da die Uhren stets und überall ihren unwandelbaren Gang haben, und immer haben werden, so würde eine solche, vom Autor selber gegebene Vorzeichnung für die späteste Nachwelt verständlich bleiben. Indem wir diese Jdee hier flüchtig mittheilen, glauben wir, vielleicht eine Anregung gegeben zu haben, dass dieselbe einst benützt und deutlicher ausgeführt werde. Es ist bekannt, wie häufig, besonders bei öffentlichen Productionen, das Tempo vergriffen wird. Es versteht sich, dass bei grössern Werken auf eine Abweichung von einigen Augenblicken wenig ankäme, da oft die Beschaffenheit des Lokale, des Orchesters, *etc:* einen kleinen Unterschied entschuldigen muss.

C: Cz:

4tes Capitel.

Über den Vortrag der Fugen Seb. Bach's, Händel's, und andrer classischen Autoren.

§ 1.

Wie vollstimmig die Compositionen in der freien, oder sogenannten galanten Schreibart auch sein mögen; so ist da doch immer nur Eine Stimme, welche die Melodie, oder den Gedanken führt, und alles Übrige ist derselben als Begleitung untergeordnet. Aber in der Fuge ist das ganz anders. Mag nun die Fuge 2=, 3=, 4=, oder 5=stimmig sein, so ist jede dieser Stimmen wesentlich, und hat ihren selbstständigen, eigenen, bedeutenden, und von allen andern Stimmen ganz verschiedenen Gang, den sie vom Anfang bis ans Ende konsequent durchführt.

Daher erfordert die Fuge eine ganz besondre Art des Vortrags, der von der gewöhnlichen, eleganten, nur auf Totaleffecte berechneten Spielweise bedeutend verschieden ist, und seine eigenen Schwierigkeiten hat.

Schon die Art, wie die Fugen geschrieben werden, zeigt die Unabhängigkeit einer jeden einzelnen Stimme, und es ist nun die Pflicht des Spielers, sie mit eben so deutlicher Selbstständigkeit vorzutragen.

Oft bewegt sich, z:B:, eine Stimme in Sechzehnteln, _ (aber nicht als *Accompagnement*) während zu gleicher Zeit eine andre in Achteln, eine dritte in Synkopen, eine vierte in halben oder Viertelnoten fortschreitet, und jede derselben einen eigenen Gedanken durchführt. Zudem soll jede Stimme streng *legato*, ausgeführt werden, _ (da das *Staccato* in Fugen in der Regel gar nicht zulässig ist,) _ und auch den ihr zukommenden eigenthümlichen Ausdruck erhalten.

Ferner soll diejenige Stimme, in welcher das Hauptthema, oder ein Contrathema von Neuem eintritt, kräftiger hervortreten, ohne jedoch die Gesammtharmonie zu stören.

Kurz, jede einzelne Stimme soll so klar und deutlich herausgehoben werden, als ob sie von einer besondern Hand vorgetragen würde, wenn es auch, wie oft bei Fugen der Fall ist, noch so unbequem und unnatürlich zu greifen und zu spannen wäre. Daher ist oft der Vortrag einer kleinen, einfach und leer aussehenden Fuge schwieriger, als der manches modernbrillanten Tonstücks, das aus vielen tausend Noten besteht. Denn alle oben angeführten Schwierigkeiten soll der Spieler, dem nur zehn Finger zu Gebothe stehen, mit ungezwungener Leichtigkeit, Deutlichkeit, und häufig auch in schneller Bewegung ausführen, ohne zu den modernen Hilfsmitteln des Clavierspiels seine Zuflucht zu nehmen. Das *Arpeggieren* oder Springen bei gehaltenen Spannungen, oder die Anwendung des Pedals, um langgehaltene Noten bequem fortklingen zu lassen, ist im echten Fugenspiel durchaus nicht zulässig. Jeder Ton muss nur durch die Finger seine Geltung erhalten, und die beiden Hände müssen sich gewissermassen in eben so viele, von einander unabhängige Theile zersetzen, als eben verschiedene Stimmen vorhanden sind.

§ 2.

Dieses sind die Hauptbedingungen zum richtigen Vortrage der klassischen Fugen *Seb. Bach's*, *Händel's*, und überhaupt aller Tonwerke und einzelnen Stellen, die zu dieser Gattung gehören. Denn auch in *Sonaten*, *Variationen*, *etc:* befinden sich, (wie wir bei *Beethoven* gesehen haben,) einzelne Sätze im strengen Style, bei welchen diese Spielweise nothwendig ist.

§ 3.

Zweistimmige Fugen unterliegen diesen Schwierigkeiten nicht, und man hat nur das oft wiederkehrende Thema durch stärkern Nachdruck überall herauszuheben.

So wie aber eine dritte (Mittel=) Stimme hinzutritt, so muss dieselbe in allen Fällen wo sie nicht mit einer Hand bequem gespannt werden kann, dergestalt in beide Hände vertheilt werden, dass sie ihren gebundenen selbstständigen Gang immer bewahre und deutlich hören lasse. Dieses wird auf folgende Weise erreicht:

1tens Indem man nöthigenfalls von der gewöhnlichen regelmässigen Fingersetzung ganz ab weicht, und den Daumen selbst bei bewegten Figuren auf die Obertasten setzt, so wie auch die andern Finger beliebig übereinander legt, oder mehrere Tasten nach einander mit einem und demselben Finger nimmt.

2tens Indem man sich die Fertigkeit aneignet, auf jeder gehaltenen Taste schnell mit mehreren Fingern, auch wohl mit beiden Händen abzuwechseln.

3tens Indem man beim Einstudieren genau untersucht, mit welcher Hand diese oder jene Note der Mittelstimme, mit Beachtung des *legato*, am bequemsten gegriffen werden kann, da bei solchen Stellen oft mehrere Spiel-Weisen möglich sind, und man daher stets die allerbeste auswählen muss. z: B:



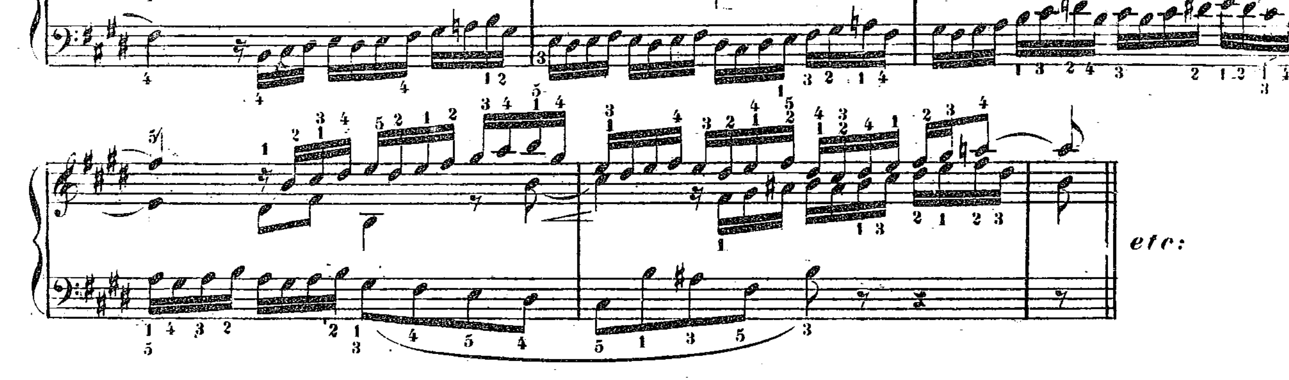
NB. Ehe wir die Beispiele besprechen, ist über die Bezeichnung des Fingersatzes zu bemerken, dass alle Finger, die über den betreffenden Noten stehen, der rechten Hand gelten. Alle Finger, die unter den Noten stehen, sind für die linke Hand bestimmt, ob nun die Mittelstimmen in der obern oder untern Zeile geschrieben sein mögen.

In dem obigen Beispiele übernimmt schon im Anfange des 3ten Taktes die rechte Hand die Mittelstimme mit dem 2ten Finger, und die linke kann dann bequem die dritte und vierte Stimme übernehmen. Eben so ist es im 7ten Takte. Der Spieler muss nur stets daran denken, dass jede Stimme streng *legato* vorzutragen ist, selbst wenn, (wie hier im 4ten Takt) in der Oberstimme ein Finger auf eine entfernte Taste zu springen hat.

Dass bei allen fugirten Sätzen ein fester, klangreicher Anschlag nothwendig ist, versteht sich um so mehr, als nur dadurch eine stets vollständige Harmonie erlangt werden kann.

Ex: 2.
(Seb. Bach.)

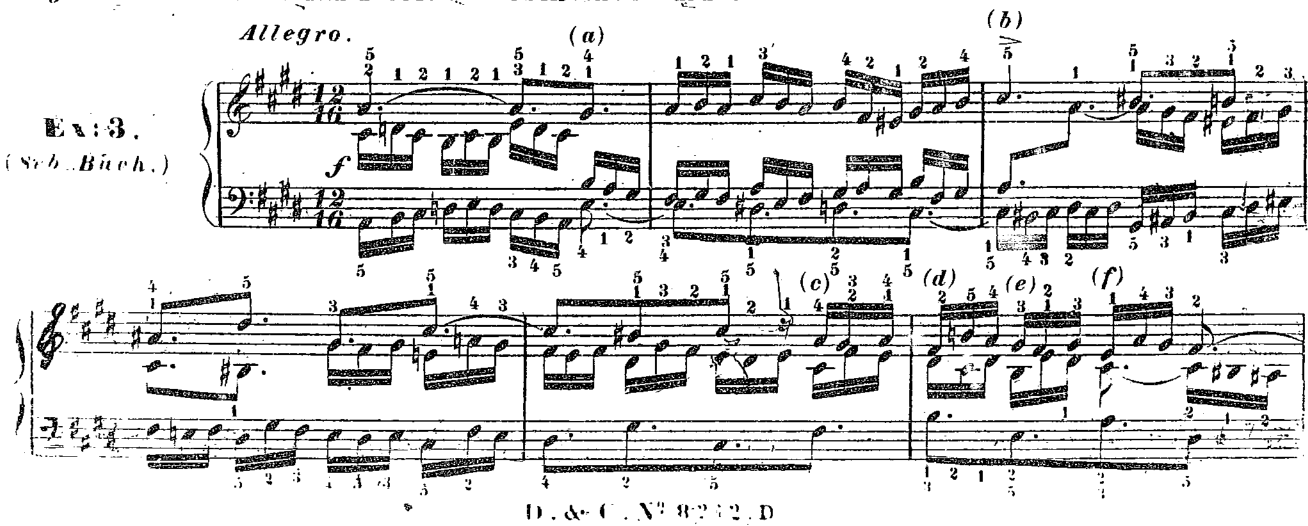
f *f* *f* *f*

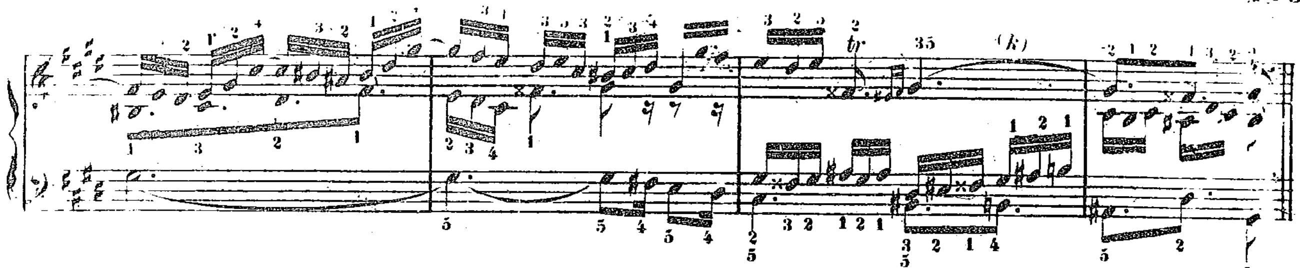


Erst am Ende des 3ten Taktes tritt hier die dritte Stimme im Basse ein, während die linke Hand noch das *e* in der Mittelstimme hält. Aber schon das nachfolgende *dis* wird mit der rechten Hand genommen, da es zu dem nächsten *fis* besser gebunden werden, und die linke sodann ihre Passage besser ausführen kann. Am Ende des 6ten Taktes wird das *e* der Mittelstimme wieder mit der linken gegriffen und dann noch als Viertelnote gehalten, während unten der 4te Finger über den 5ten *legato* überschlagen wird. Das nächstfolgende *dis-fis* übernimmt wieder die rechte Hand, da es für die linke sehr unbequem wäre. Das *h* muss dagegen wieder die linke greifen. Da im 8ten Takte die 3 nacheinanderfolgenden *Sexten* für die rechte Hand *legato* zu unbequem wären, so nimmt die linke Hand das *fis* der ersten *Sext*, und die andern können dann bequem geschliffen werden, so wie auch die nächstfolgenden 2 Terzen, während die dritte Terz sodann besser mit beiden Händen zu spielen ist.

Durch diese berechnete Vertheilung der Mittelstimme zwischen beide Hände kann, wie man sieht, jede Stimme genau gebunden werden, während bei einer andern Fingersetzung mehrmal das *Legato* unterbrochen und zerrissen erscheinen würde.

Ex: 3.
(Seb. Bach.)

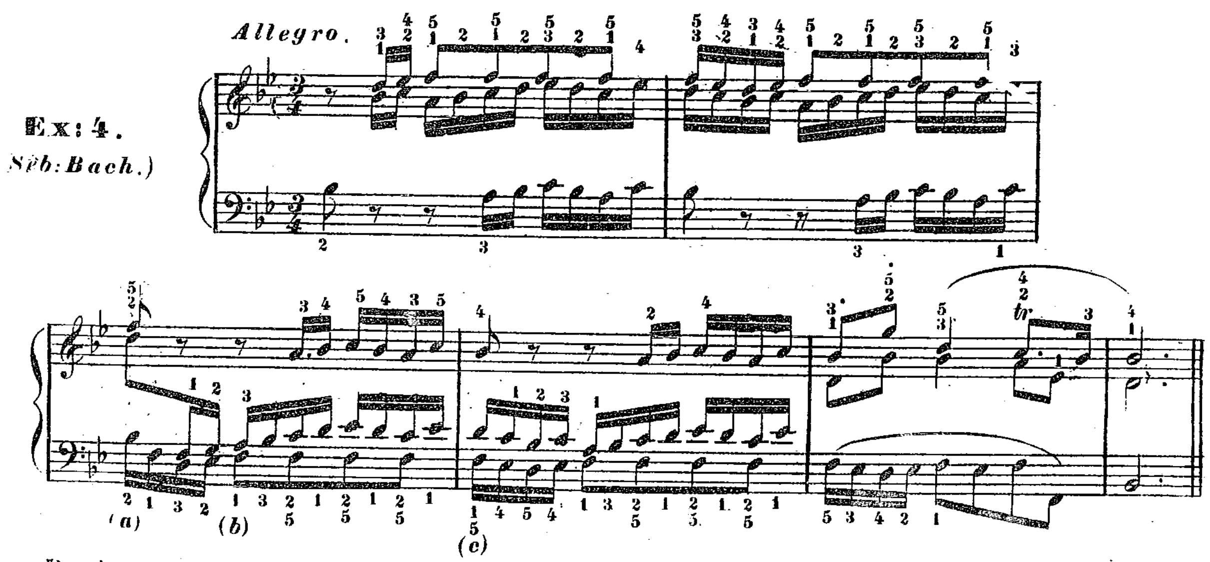




Bei (*a*) wird das $\frac{gis}{h}$ noch mit der rechten Hand genommen, das *a gis* in der Mittelstimme aber übernimmt schon die linke. Bei (*b*) wird im Bass der 4te Finger über den 5ten *legato* überschlagen. Im 4ten Takte wird in der Mittelstimme das *cis* noch mit der rechten, das *♯h* aber mit der linken Hand gegriffen. Bei (*c*) wird das *cis* mit der linken, die übrigen aber mit der rechten Hand genommen. (Das *cis* darf natürlicherweise nicht so lange gehalten werden, wie das unt're *fis*). Bei (*d*) wieder das $\frac{dis}{h}$ so wie das nachfolgende *cis dis* mit der linken Hand. Bei (*e*) wird in der Mittelstimme nur das *e* mit der rechten Hand gegriffen. Bei (*f*) und (*g*) bleibt die Mittelstimme in der linken Hand bis zum (*h*). Auch ist bei (*g*) im Bass auf dem *gis* der 4te Finger schnell mit dem 5ten zu wechseln. Bei (*i*) muss die rechte Hand auf dem *gis* schnell den 5ten nach dem 3ten einsetzen, um (bei (*k*)) die Mittelstimme zu übernehmen.

Auf diese Art kann, bei ruhigster Handhaltung, und im strengsten *legato*, die ganze verwickelte Stelle vollkommen dreistimmig ausgeführt werden. Auf jede and're Weise würde man hie und da abstossen, springen, und gewissermassen nach den Tasten schnappen müssen, was im Fugenspiel möglichst vermieden werden soll: Denn der Satz wäre dann nicht mehr 3-stimig.

Ex: 4. (*Séb: Bach.*)

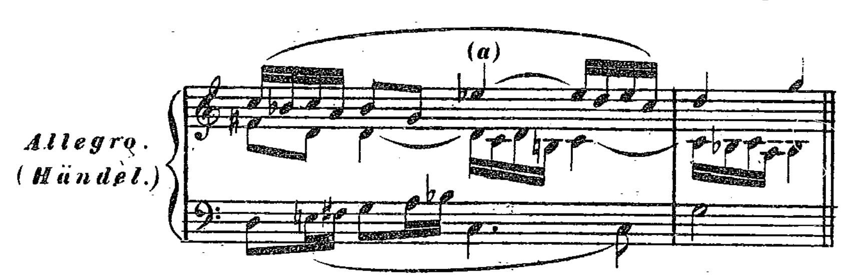


Da dieser Satz ziemlich schnell gehen muss, so kann das *legato* der Sechzehntel nur auf diese Art erreicht werden, indem bei (*a*) die rechte Hand drei Noten (*f, g, a,*) übernimmt, und bei (*b*) die linke nach dem untern *f* den dritten Finger gewandt auf das *b* übersetzt. Bei (*c*) muss im Bass der 4te Finger eben so *legato* über den 5ten kommen.

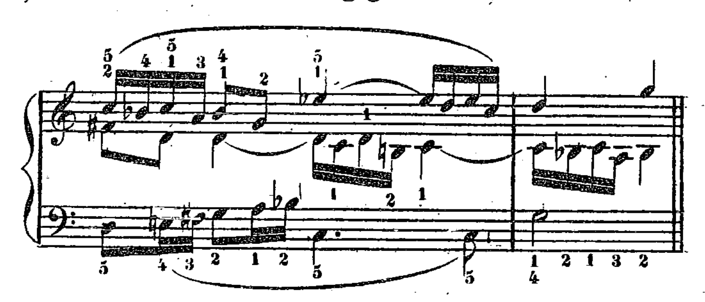
Allerdings bedarf es einer bedeutenden Übung, um solche Stellen geschmeidig, natürlich und in jeder Art des Tempo auszuführen, und vorzüglich, um auf keine Weise es hörbar zu machen, wenn eine Hand die and're bei gebundenen Läufen ablöst; — aber dafür ist dann der Vortrag vollkommen, und bringt eine Wirkung hervor, die derjenige nie erreichen wird, der solche Sätze nach Willkühr und Bequemlichkeit gehackt und stolpernd vorträgt.

§ 4.

Solche Stellen haben das Eigene, dass fast immer **mehrere Arten des Fingersatzes** dabei möglich sind, wovon man keine ganz schlecht nennen kann. Aber es handelt sich darum, die **möglichst Besste** herauszufinden, und dieses kann selbst den erfahrensten Spieler oft genug Nachdenken und Studium kosten. Manchmal kann eine einzige Note, die man der andern Hand zutheilt, eine sonst schwere Stelle leicht und bequem machen. z: B:



Hier sind die 4 Sechzehnteln in der Mittelstimme (bei (*a*)) schwer genug. Denn wollte man dabei den linken Daumen zwei= oder mehrmal nacheinander gebrauchen, so würden dieselben (besonders im *Allegro_tempo*) nothwendig gehackt erscheinen. Wenn man aber die beiden *d* mit dem rechten Daumen nimmt, so erscheint alles völlig gerundet; nämlich:



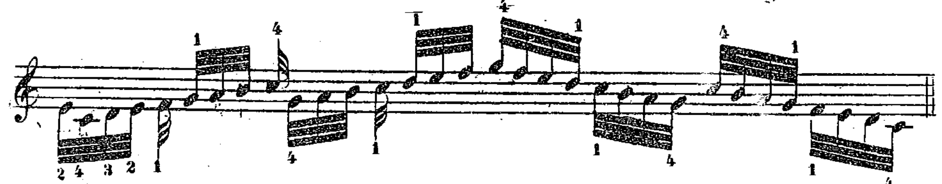
Nun können diese 4 Noten völlig gebunden vorgetragen werden, da beide Daumen einander *legato* ablösen.

§ 5.

Das, was wir jetzt **Vortrag** und **Ausdruck** nennen, war den Alten, (zu *Händels* und *Seb: Bachs* Zeiten) unbekannt, erstens, weil die damaligen Tasteninstrumente, (*Orgel*, und *Flügel*) dazu gar nicht geeignet waren, und zweitens, weil ihre Fingersetzung noch sehr mangelhaft war. Der so wichtige Gebrauch des Daumens beim Untersetzen und Überschlagen der Finger war noch nicht entdeckt, und die *Scalen* wurden entweder so gespielt:



oder man theilte im schnellern Tempo die Läufe in beide Hände ab, z. B:



*) Man sehe *Em: Bach's* Clavierschule, dem übrigens der bess're Gebrauch des Daumens schon bekannt war. (Um 1780 also mehrere Jahrzehende nach *Seb: Bach* und *Händel*.)

Demnach konnte damals beim Vortrage der Fugen *etc.* von keinem *Forte*. *Piano* – oder *legato* in schneller Bewegung. u: s: w: die Rede sein. Aber es wäre lächerlich, wenn wir jetzt das Bess're, was die Alten entbehren mussten, aus übertriebener Pietät freiwillig entbehren wollten, und wenn wir daher glaubten, die Fugen eben so monoton und steif vortragen zu müssen, als es damals nothwendiger Weise der Fall sein musste, wo unser jetziges Clavierspiel noch ganz unbekannt war.*)

Wir glauben daher, dass bei dem Vortrage alter Fugen und andrer Clavierwerke ein zweckmässig berechneter, unserm Geschmack zusagender Ausdruck eben so nothwendig und zu rechtfertigen ist, als jene Meister ihn gewiss selber benützt hätten, wenn ihnen uns're trefflichen *Fortepiano* zu Gebothe gestanden wären.

§.6.

Wenn auf der, immer gleich stark tönenden Orgel kein Ausdruck einzelner Stellen möglich ist, so wird dieser Mangel durch die wichtige Eigenschaft ersetzt, dass jede gehaltene Taste immer in gleicher Kraft forttönt. Da aber das *Fortepiano* diese Eigenschaft nicht besitzt, (und auch nicht besitzen soll, weil es sonst seine ganze Eigenthümlichkeit verändern würde,) so folgt hieraus, dass jede langsam're Note stärker markirt werden muss, um während den schnellern Mittelnoten nach ihrem Werthe fortzuklingen; — und diese einzige Nothwendigkeit führt auch alle andern Schattierungen des modernen Vortrags herbei.

Die meisten *Fugenthema* bestehen aus langsamern Noten, als die darauf folgende Durchführung, und nach einem Thema das aus ganzen oder halben Noten besteht, folgen oft Bewegungen in Achteln, Sechzehnteln, auch wohl noch schnellern Notengattungen. Es ist daher natürlicher weise nothwendig, dass das Thema, bei seiner spätern oftmaligen Wiederkehr, stärker markirt werden muss, um nicht in dem Schwall der andern Stimmen verloren zu gehen.

§7.

Daher sind beim Vortrage aller Fugen auf dem *Fortepiano* folgende Regeln festzusetzen:

1. So oft das Hauptthema wiederkehrt, und zwar besonders, wenn dieses in einer Mittelstimme der Fall ist, so muss es kräftiger angeschlagen werden, als die andern Begleitstimmen.
2. Wenn ein Contrathema vorhanden ist, so muss dasselbe ebenfalls markirt werden, jedoch etwas weniger als das Hauptthema.
3. Wenn die Stimmenanzahl durch das Eintreten einer neuen Stimme sich vermehrt, so ist ein *crescendo* oder *più forte* anwendbar. Eben so wenn die Bewegung aufwärts steigt.
4. Wenn alle Stimmen beschäftigt sind, so ist meistens das kräftige Spiel an seinem Platze.
5. Wenn nur einige einzelne Stimmen das Tonstück fortführen, so ist ein *piano* oder *diminuendo* angemessen.
6. Wenn in einer Fuge im Basse eine Note durch viele Takte fortgehalten werden soll, so darf man sie im langsamen Tempo in jedem Takte, und in schnellerem Tempo in jedem 2ten Takte wieder von Neuem anschlagen.
7. Derselbe Ausdruck, den man im Anfange dem Thema gegeben hat, muss den Wiederholungen desselben genau wiedergegeben werden, in welcher Stimme es auch vorkommen mag.
8. Jede Fuge muss streng im Tempo gespielt werden. Nur vor einer Haltung, oder in den Schlusstakten ist ein *Ritardando* zulässig.
9. In der Regel sind alle Fugen *legato* zu spielen, wenn nicht durch Pausen oder kurze Noten das Gegentheil angezeigt ist.

*) *Seb: Bach* schrieb seine berühmten *30 Variationen* für Flügel mit zwei übereinanderliegenden Tastaturen, also leicht ausführbar.

10. Jede Note muss genau nach ihrem Werthe gehalten werden, und das Arpeggieren, oder Nacheinander anschlagen der verschiedenen Stimmen ist durchaus nicht zugestatten. In diesem Punkte ist das *Fortepiano* genau wie die *Orgel* zu behandeln, wo alle Accorde und Harmonien fest und zusammen anzuschlagen sind.

11. Das *Pedal* ist bei ältern Fugen niemals nothwendig. *)

§ 8.

Die Fuge ist ein geist= und kunstreiches Tonwerk, dessen Erfindung sich aus den ersten Zeiten der Entwicklung unsrer jetzigen Musik, (also seit beiläufig 400 Jahren) herschreibt. Die Regeln, nach welchen sie componirt wird, haben sich im Laufe dieser Zeit so fest begründet, dass jede Abweichung von denselben die Eigenthümlichkeit zerstören würde, welche diese Kunst= form auszeichnet.

Das, anfangs von einer Stimme angegebene Thema wird von den andern nach einander folgenden Stimmen nach gewissen Regeln wiederholt, während jede früher eingetretene Stime durch ihre fortgesetzte, selbstständig fortschreitende Führung die Gesammtharmonie bildet. Diese oftmalige Wiederholung des Thema in jeder Stimme, nach bestimmten Gesetzen, und in einem Kreise von verwandten Tonarten, ist der Stoff, aus welchem jede regelmässige Fuge gebildet wird.

Hiezu kommt noch, dass oft dem Hauptthema ein Contrathema beigegeben wird; — dass ferner das Thema umgekehrt werden kann; — dass die Stimmen das Thema früher nacheinander folgen lassen können, als anfangs geschah, (die sogenannte Engführung); — dass auch ein Thema verkürzt wird, indem man aus jeder halben Note eine Viertel, aus jeder Viertel eine Achtel u: s: w: macht; — dass auf die gerade entgegengesetzte Weise ein Thema verlängert werden kann; — dass man Fugen auf drei, auch vier Thema machen kann; — und noch manche andre Verwicklungen.

§ 9.

Wenn man erwägt, dass alle diese kunstreichen, oft vereint angebrachten Gewebe ein harmonisch schönes Ganze bilden müssen, welches in der Regel von keiner langen Dauer sein darf, und nur von 3.4.5. höchstens und selten von 6 Stimmen, in dem Raum von 4 Octaven ausgeführt wird, so wird man die alten Meister wohl bewundern müssen, die in dieser Art bis jetzt das Ausgezeichnetste, und noch nicht Übertroffene geleistet haben.

Man wird aber auch einsehen, dass, (besonders auf dem *Fortepiano*,) ein sehr vollkommener Vortrag dazu gehört, um ein Kunstwerk dieser Gattung deutlich und verständlich auszuführen. Denn der Zuhörer, dem man nicht zumuthen kann, dass er das Kunstreiche des Tonwerks aus den geschriebenen Noten kennen müsse, soll es durch das Gehör fassen und verstehen lernen: was bei einem unklaren, verworrenen, oder monotonen Spiel nicht möglich wäre.

Überhaupt muss jeder *Pianist*, dem es Ernst ist, vollkommen zu werden, sich beim Einstudieren stets die Frage stellen: „Wird der Zuhörer, der dieses Tonstück zum Erstenmale hört, es bei meinem Vortrage auch so gut verstehen, als ich selber, nachdem ich es schon hundertmal geübt habe?"

§ 10.

Wir geben nun eine fortschreitende Reihe vollständiger Fugen von den bessten Meistern älterer Zeit. Manche darunter sind bis jetzt wenig bekannt.

Der beigefügte Fingersatz ist genau zu beachten, und beim Einstudieren ist auch auf die betreffenden Anmerkungen Rücksicht zu nehmen.

Um keine Gattung zu übergehen, beginnen wir mit einer zweistimmigen Fuge. **)

*) Wir sprechen hier überall von dem Dämpfungs= oder Forte=Pedal des *Fortepiano*.

**) Da die Darstellung der Fugentheorie nicht hieher gehört, so empfehlen wir hierüber *Reicha's* grosses Lehrbuch der Harmonie, oder *Marpurg's* Abhandlung über die Fuge. (beide Werke bei *Diabelli*)


Allegro vivace.
Fuge. No 1.
Kirnberger
(2 stimmig
tr
dim.
p
cresc.
f
dim.
p
cresc.
f

Diese Fuge gehört unter die laufenden oder bewegten Clavierfugen, und ist brillant, in lebhaftem Zeitmaasse, und kräftig vorzutragen. Jm fünften Takte ist das 2te *f* der linken Hand sehr kurz abzustossen, damit die nachfolgende rechte Hand dasselbe deutlich anschlagen könne.





Jn dieser kleinen, aber geistreichen Fuge ist im 19[ten] Takte das Contrathema eingeflochten, welches dann nebst dem Hauptthema durch alle Stimmen geht, und überall deutlich herauszuheben ist. Alle Stimmen sind *legato*, nur die im Hauptthema gestossenen zwei Noten sind überall *staccato* zu markiren. Jn den 3 Schlusstakten, (welche *dim:* und *rall:* vorzutragen sind) werden die Vorschläge in der rechten Hand als Achteln gespielt.

Jm vorletzten Takt ist die linke Hand so zu spielen: indem erst nach den *fes.* auf dem untern *b* der Daumen den 3[ten] Finger ablöst. Das *f* in der Mittelstimme, welches den 2 Sechzehnteln nachfolgt, gehört schon der rechten Hand an.



*) Die letzten 2 Achteln der Mittelstimme werden schon von der rechten Hand übernommen, damit die Linke fest und sicher das Thema im Basse anfangen könne.



Diese einfache, aber sehr gemüthliche, empfindungsvolle Fuge scheint sehr leicht zu sein; aber das strenge, immer gleich fortfliessende *Legato* jeder Stimme bedarf einer sehr genauen Beachtung des Fingersatzes, so wie eines schönen Anschlags, um den wehmüthigen *Character* des Tonstücks mit allen Mitteln des Ausdrucks wiederzugeben. Besonders vom 26sten Takte an ist das, in der Mittelstimme befindliche Thema so genau zwischen beide Hände zu vertheilen, dass es wie von einer Hand gespielt erscheine.

D. & C. Nº 8212. D.



*) Bei grössern Fugen werden wir die Takte nummerieren, um bei den betreffenden Anmerkungen das Aufsuchen zu erleichtern.



*) Das *b* in der linken Hand wird genau so lange gehalten, bis die Rechte das *as* angeschlagen



(106)
(111)
(116)
(121)
(126)
(131)
(136)
(141)
(146)
(151)
(156)



Jn dieser Fuge wird das Hauptthema gleich anfangs von einem Contrathema begleitet, welches dann gemeinschaftlich mit dem Ersten durchgeführt wird. Die erste Note des Hauptthema ist stets sehr kräftig, alles übrige aber sanft, sehr *legato* und mit vielem Ausdruck vorzutragen. Jm 106ten Takte fangt in den 2 untern Stimmen die Engführung des Hauptmotivs an, indem es in der Mittelstimme um einen Takt später eintritt. Beide sind sehr kräftig und *legato* zu spielen. Jm 139ten Takte beginnt die Umkehrung beider Motive. Jm 161sten Takte folgt dem rechten Thema in der Engführung das umgekehrte. Eben so im 171sten. Überall muss jedes Hauptthema deutlich hervorgehoben werden, so wie auch das Contrathema. Auch diese Fuge ist von einer schönen Wirkung, und der sanft klagende empfindungsreiche Character derselben macht dem Spieler einen sehr ausdrucksvollen Vortrag zur nothwendigen Pflicht. Übrigens ist diese Fuge auch für die Orgel vollkommen geeignet.


G: Muffat. (Cum 1690.)
Lento maestoso.
Fuge. № 5.
cresc.
dim.

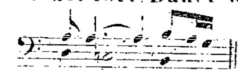


Der kräftige, entschiedene Character dieser Fuge, (die bereits im 17ten Jahrhundert geschrieben wurde,) erfordert einen eben so kräftigen, markirten Vortrag. Jm 7ten Takte beginnt ein Contrathema, welches nebst dem Hauptmotiv durch die ganze Fuge durchgeführt wird, und wovon die 3 letzten Sechzehnteln abzustossen sind. Alles Andre ist *legato* zu spielen. Jm 17ten Takte ist die Engführung, wobei das Thema auch umgekehrt wird. Die letzten 3 Takte werden immer langsamer, aber stets *forte* gespielt.

Fuge. № 6.
(Eberlin.)
3 stimmig

Allegro moderato. ♩ = 100.

*) Wenn während einer gehaltenen Note dieselbe Taste von einer andern Stimme wieder angeschlagen [illegible], so [illegible] die Haltung von dieser zweiten Note wieder fort. Daher wird hier die linke Hand so gespielt:





Auch hier ist ein gebundener, kräftig markirter Vortrag dem Character der Fuge vorzüglich angemessen, und es ist nicht schwer, das Thema recht deutlich hervorzuheben, da es mit langsameren Noten beginnt, und sich so entschieden ausspricht. Die zweite Hälfte des Thema gibt den Stoff zur fernern Durchführung, indem es zu Jmitationen benützt wird, welche darin bestehen, dass es bald in der einen, bald in der andern Stimme imitirt (nachgeahmt) wird. Auch in den vorhergehenden Fugen findet sich diese Art der Durchführung häufig benützt, und man muss diese, einander beantwortenden Figuren ebenfalls durch den Vortrag deutlich herausheben, da sie das Interessante und Geistreiche der Fuge eben so sehr vermehren, wie das öftere Eintreten des Hauptmotivs.

Wenn man weiss, wie bedeutend selbst die einfachste Notengruppe durch den Vortrag gemacht werden kann, so wird man einsehen, wie sehr dieses erst in Fugencompositionen der Fall sein muss, wo jede Note ihren besondern Werth, ihre eigenthümliche Bestimmung hat und wo die harmonischen Verwicklungen einander rastlos nachfolgen.


Allegro
Muzio Clementi
Fuge, N° 7.
mf
p
cresc.
f
sf
dim.
cresc.
(9)
(13)
(17)
(21)
(25)
(29)



*) Zwei, mit einem Finger nacheinander angeschlagene Tasten müssen stets deutlich und nicht legato sein.


(57)
dim.
(61)
(65)
cresc.
(69)
dim.
(73)
dol.



… Fingerwechsel auf gehaltenen Noten, (selbst auf Accorden) ist eine der nothwendigsten Eigenschaften … und muss überall, selbst in schneller Bewegung dem Spieler ganz ungezwungen zu … [illegible]

(97)

(101)

dim.

(105)

cresc.

(109)

(113)

(117)

Fünfstimmige Fugen werden selten componirt. Denn wenn schon im drei- und vierstimmigen Satze so viele harmonische Verwicklungen möglich sind, so steigert sich dieses im fünfstimmigen zu einem Grade, der eben so das Componieren, wie das Spielen schwierig macht.

Die vorstehende grosse Fuge *Clementi's* kann für jeden Spieler vorzugsweise sehr lehrreich sein, da die Vollstimmigkeit derselben alle Kunst des Vortrags in Anspruch nimmt. Auch hier ist stets ein strenges *legato* zu beobachten, und das, in allen Stimmen unzähligmale wiederkehrende Thema immer wohl zu markiren.

Vom 28sten Takte fangen die Engführungen an, und müssen überall, besonders in den Mittelstimmen deutlich hervortreten. Jm 67sten Takte erscheint das Thema in seiner Umkehrung.

An mehreren Stellen sind Spannungen über die Octave. Für kleinere Hände bleibt da nichts als dieselben sehr schnell zu arpeggieren, jedoch ohne das *Legato* zu unterbrechen.

Der 35ste und 36ste Takt ist sanft und ausdrucksvoll zu spielen, eben so später, wo er mehrmals wiederkehrt.

Der Charakter dieser Fuge ist kräftig und grossartig, das *Tempo* ein mässiges, aber nie zu schleppendes *Allegro*.

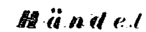


Wir geben von *Seb: Bach* nur diese Eine Fuge, da Jeder, der das Fugenspiel studirt, dessen wohltemperirtes Clavier (2 Theile) in der mit Fingersatz versehenen Ausgabe, (*Leipzig* bei *Peters*,) selbst besitzen muss.



Diese Fuge gehört zu den lebhaft bewegten, muntern Clavierfugen, und muss brillant und geläufig vorgetragen werden. Besonders ist am Schlusse das Thema, wo es in den Mittelstimmen vorkommt, deutlich herauszuheben.

Allegro ♩ = 120



Fuge № 9. (4stimmig.)

*) Der zweite Finger der linken Hand ist auf das g, und zwar über den rechten Daumen zu setzen.


e Takt kann auch so gespielt werden:


dim.
p
f
ff
sempre ff
marcato


(46)
(49)
(52)
dim.
(55)
cresc.
(58)


(64)
(67)
cresc.
(70)
(73)
Adagio.
ritard.

Diese berühmte Fuge gehört zu den schwierigsten, da sie sehr schnell, sehr brillant, und doch *legato* und in allen Stimmen fliessend und natürlich vorgetragen werden soll.

Die ersten 3 Noten des Thema dürfen nicht abgestossen werden, müssen aber überall sehr kräftig markirt hervortreten. Jm 2ten Takte sind alle Sechzehnteln mit dem angezeigten Fingersatze wohl gebunden vorzutragen. Wie überall, ist auch hier, sobald mehr als 2 Stimmen zusammen treten, wohl darauf zu sehen, mit welcher Hand jede Note der Mittelstimmen zu greifen ist, und wir haben es stets durch die Stellung des Fingersatzes (über oder unter den Noten) möglichst deutlich vorgezeichnet.

So. z: B: ist im 11ten Takte in der Mittelstimme das *fis* mit der rechten Hand, und das nachfolgende *h* mit der Linken zu nehmen, wodurch die Stelle ganz gerundet erscheint, wenn man dabei die Hände ruhig über den Tasten hält.

Jm 18ten Takte lassen sich in den Mittelstimmen die Terzen mit der linken Hand recht wohl *legato* ausführen, während die Rechte das ob're *h* hält. Wenn später ebendaselbst in der Oberstimme nach dem 3ten Finger gleich der 4te mit dem Daumen folgt, so muss dieses ohne die geringste Unterbrechung der gebundenen Gleichheit geschehen, was bei grosser Übung und dadurch erlangten Geschwindigkeit der Finger recht wohl möglich ist. Und so überall in ähnlichen Fällen.

Jm 25sten Takte u: s: f: werden die spätern Sechzehnteln in der Mittelstimme zwischen beide Hände getheilt, was mit der möglichsten Gleichheit geschehen muss.

Vom 29sten Takte angefangen ist das oft wiederkehrende Thema kräftig herauszuheben, besonders vom Takt 36 an, wo es in beiden Händen abwechselt.

Vom 24sten Takte an ist das kräftige *Staccato* des Basses von weit bess'rer Wirkung, als es das *Legato* wäre.

Am Ende des 55sten Taktes ist das letzte *h* in der Mittelstimme mit der rechten Hand zu nehmen, da es noch später zu halten ist, während (im 56sten Takte) der Bass das Thema auf die kräftigste und imposanteste Weise *tenuto* ausführt.

Die Passage in der linken Hand (in den Takten 68, 69, 70,) ist wohl zu üben, da sie nicht stolpernd oder abgestossen gespielt werden darf.

Jm 73sten Takte ist in der untern Mittelstimme das Thema auf *h* besonders deutlich zu markiren.

Jm 75sten Takte wird die getheilte tief're Mittelstimme sehr *legato*, und das Ganze *ritardando* vorgetragen. Der Schluss langsam, kräftig, und majestätisch.

Diese Fuge ist (im schnellen Tempo) für jeden *Pianisten* ein grosses geistreiches Kunstwerk und Bravourstück, dessen gutes Einüben den Vortrag aller andern Fugen erleichtert.




cresc.
f
p
f
sf
sf


p
sf
p
cresc.
dol.
f
cresc


cresc.
dim.
cresc.
ri = tar = dan = do
Adagio

Diese letzte Fuge ist eine der schönsten, wohllautendsten, und gefühlvollsten, welche die alte Zeit uns aufbewahrt hat, und reiht sich ihrem Character nach an die zwei Fugen von *Friedemann Bach*, die wir hier unter Nº 3 und 4 gegeben haben. Sie ist auf 2 Thema gebaut, von denen jedes, aber vorzüglich das erste wohl zu markiren ist.

Ein strenges *Legato*, ein gefühlvoller Ausdruck, und klangreicher Ton sind hier Hauptbedingungen des Vortrags. Die erste Note des Hauptthema muss überall besonders herausgehoben werden; vorzüglich aber vom 57sten Takte an, wo in allen Stimmen das Thema sich kanonisch in der Engführung verschlingt.

Das letzte *crescendo* während dem Orgelpunkte, (den im Basse fortgehaltenen *cis*) muss sich sehr belebt steigern, bis beim *ff* das majestätische *Ritardando* eintritt.

Wir haben in diesen 10 Fugen eine sorgfältige Auswahl zu treffen gesucht, um den Spieler auf die wichtigsten Eigenheiten des Fugenspiels in allen Gattungen aufmerksam zu machen.

Alle andern Fugen, auch jene des *Seb: Bach*, beziehen sich auf die hier gegebenen Regeln und Bemerkungen, und wenn der Spieler sich bei schwierigeren Stellen die Mühe gibt, anfangs einmal jede Stimme einzeln durchzuspielen, um ihren Gang kennen zu lernen, – und wenn er ferner die möglichst besste Fingersetzung sorgsam aufsucht, so wird er auch die Werke des ebengenannten Meisters, (die allerdings die kunstreichsten und geistvollsten von allen sind.) vollkommen vorzutragen fähig sein.

§ 11.

Es ist schon oft wahrgenommen worden, dass diejenigen, die sich ausschliessend dem modernen Spiel widmen, nicht im Stande sind, eine Fuge gehörig vorzutragen. Dieses geschieht aus folgenden Ursachen.

1stens Im modernen Spiel werden alle mehrstimmigen Sätze jetzt immer arpeggirt vorgetragen, und zwar so sehr, dass viele *Pianisten* den festen Anschlag der Accorde *etc:* beinahe ganz verlernt haben. Mancher sonst recht gute Spieler wird nicht im Stande sein, folgenden Satz ganz fest auszuführen: das heisst, dass alle 4 Noten jedes Accords streng zusammen angeschlagen werden:



Wir sind überzeugt, dass die Meisten, (ohne es zu wissen oder es zu merken) diese Accorde folgendermassen spielen werden.



ja, dass selbst bei der grössten Aufmerksamkeit einige Töne als Nachzügler gehört werden.

Im galanten Spiel mag dieses oft recht gut sein; aber bei Fugen ist das feste Zusammenanschlagen so wesentlich, dass jene Verwöhnung nothwendigerweise die Wirkung und den Geist des strengen Satzes zerstört.

2tens Man ist so sehr an den Gebrauch des Pedals gewöhnt, dass man sich nicht mehr die Mühe giebt, die Noten des Grundbasses und der Mittelstimmen nach ihrem Werthe festzuhalten, weil das Pedal diese Mühe auf sich nimmt. Daher wird es Vielen sehr schwer fallen, das *Legato* in allen Stimmen nur durch die Finger hervorzubringen, und oft wird der Gang der Harmonieen durch Sprünge, kleine Pausen, Lücken, u:s:w: unterbrochen werden, wenn man sich nicht ernstlich die Mühe gibt, die Fugen auf die von uns angegebene Weise zu studieren.

3tens Da das moderne Clavierspiel vorzüglich auf Eleganz, Geschwindigkeit, Glanz und Bravour, u: d: gl: berechnet ist, so besitzen wenige Spieler jenen gediegenen, und kernhaften Anschlag, der auch den einfachen, ruhigen Tonsätzen, ohne jene äussern Hilfsmittel, Jnteresse verleiht.

4tens Endlich herrscht bei vielen das Vorurtheil, die Fugen nur für trockene, kalte, gelehrte Künsteleien zu halten, denen jede Empfindung, jeder Wohlklang fehlt, — und bei schlechtem verfehlten Vortrage derselben wird man allerdings in diesem Wahne bestärkt.

§ 12.

Dieses sind die Hauptursachen, wesshalb nur wenige, — sehr wenige *Pianisten* im Stande sind, solche Tonwerke des strengen Styles gut vorzutragen. Aber wer so glücklich ist, aus wahrem angebornen Sinn, (nicht aus Eitelkeit) Geschmack an diesen Kunstwerken zu finden, und mit Ernst und Eifer sich deren Studium widmet, der wird durch einen edlen und geistigen Genuss belohnt werden, dem kein andrer in der Tonkunst gleich kommt, und der meisterhafte Vortrag dieser Compositionsgattung gehört zuverlässig zu den ehrenvollsten Eigenschaften eines wahren Virtuosen.



Anhang.

Verzeichniss der besten und brauchbarsten Werke aller bekannten Tonsetzer für das Pianoforte.

Von Mozart bis auf die gegenwärtige Zeit.

Zur Erleichterung der Auswahl für alle Pianisten, so wie für Lehrer und Schüler.

Bei dem unaufhörlichen Andrange neu erscheinender Compositionen ist es sehr erklärbar, aber auch sehr bedauerlich, dass viele ältern Tonwerke immer mehr in Vergessenheit gerathen, so dass endlich dem grössern Publikum selbst deren Existenz unbekannt bleibt.

Mancher *Pianist*, der den Wunsch hat, sich mit den bessten Werken älterer und neuerer Meister bekannt zu machen, kommt daher leicht in den Fall, über die Auswahl derselben in Zweifel zu gerathen, und vieles Treffliche zu übergehen.

Eben so ist mancher Lehrer oft genug in Verlegenheit, für seine Schüler die zweckmässigsten Tonstücke auszusuchen, da man sich doch nicht immer gleich an alles erinnern kann, und da die gewöhnlichen Musik-Kataloge hierüber nicht den geringsten Wink geben.

Wir glauben daher, dieses Werk nicht besser schliessen zu können, als wenn wir hier ein Verzeichniss der vorzüglichsten, brauchbarsten und anerkannt schönsten Werke aller bedeutendern Claviercomponisten seit *Mozarts* Zeiten beifügen.

Bei den ältern Tonstücken, wo die Werksnummern schwer auszumitteln sind, haben wir das Thema in Noten beigesetzt; – bei den neuern Compositionen ist jedoch die Anführung des Titels, der Werkszahl, und der Tonart zu deren Auffindung hinreichend.

Indem wir oben sagten, dass wir nur die besten Tonstücke (sowohl *Piano solo*, wie mit Begleitung) anzeigen wollten, müssen wir uns gegen die Missdeutung verwahren, als ob wir alle andern, hier nicht genannten Werke derselben Autoren für geringer halten, und die Spieler davon abhalten wollten.

Wir nennen hier vorzüglich diejenigen, deren entschiedene Beliebtheit sich sowohl bei den Kennern wie bei dem grössern Publikum im Laufe der Zeit bereits bewährt hat, und die dabei auch zum Vortrage in grössern Zirkeln besonders geeignet sind: – eine Eigenschaft, die bekanntlich manchen sonst sehr gediegenen Compositionen mangelt.

Auch wurde in der Reihenfolge die chronologische Ordnung der Blüthezeit eines jeden Autors gewählt, soweit sich nämlich dieses thun liess.

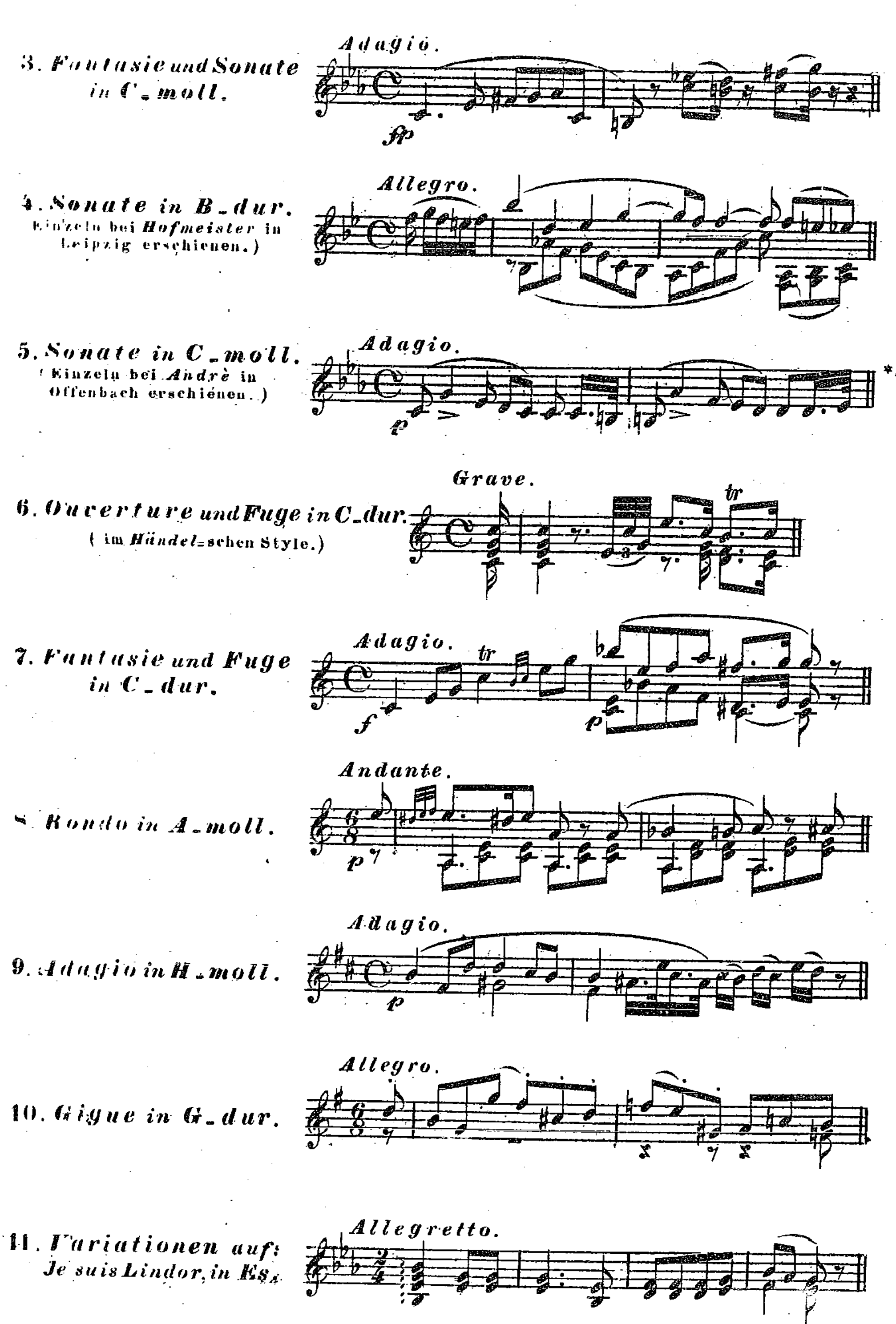
W. A. MOZART.

(geb: 1756. gest: 1791.)

Für Pianoforte solo.

1. *Sonate in A-moll.*
2. *Sonate in F-dur.*





*) Die 2 Sonaten (Nº 4 und 5), sind zwar, unsers Wissens, nicht in den Gesammtausgaben der Mozartschen Werke enthalten. Doch sind sie so vortrefflich und geistreich, dass wir sie anempfehlen würden, selbst wenn ihre Echtheit in Zweifel stünde.

Zu 4 Händen.

1. *Sonate in F-moll.* — *Adagio.*

2. *Sonate in C-dur.* — *Allegro.*

3. *Sonate in F-dur.* — *Adagio.*

4. *Fantasie in F-moll.* — *Allegro.*

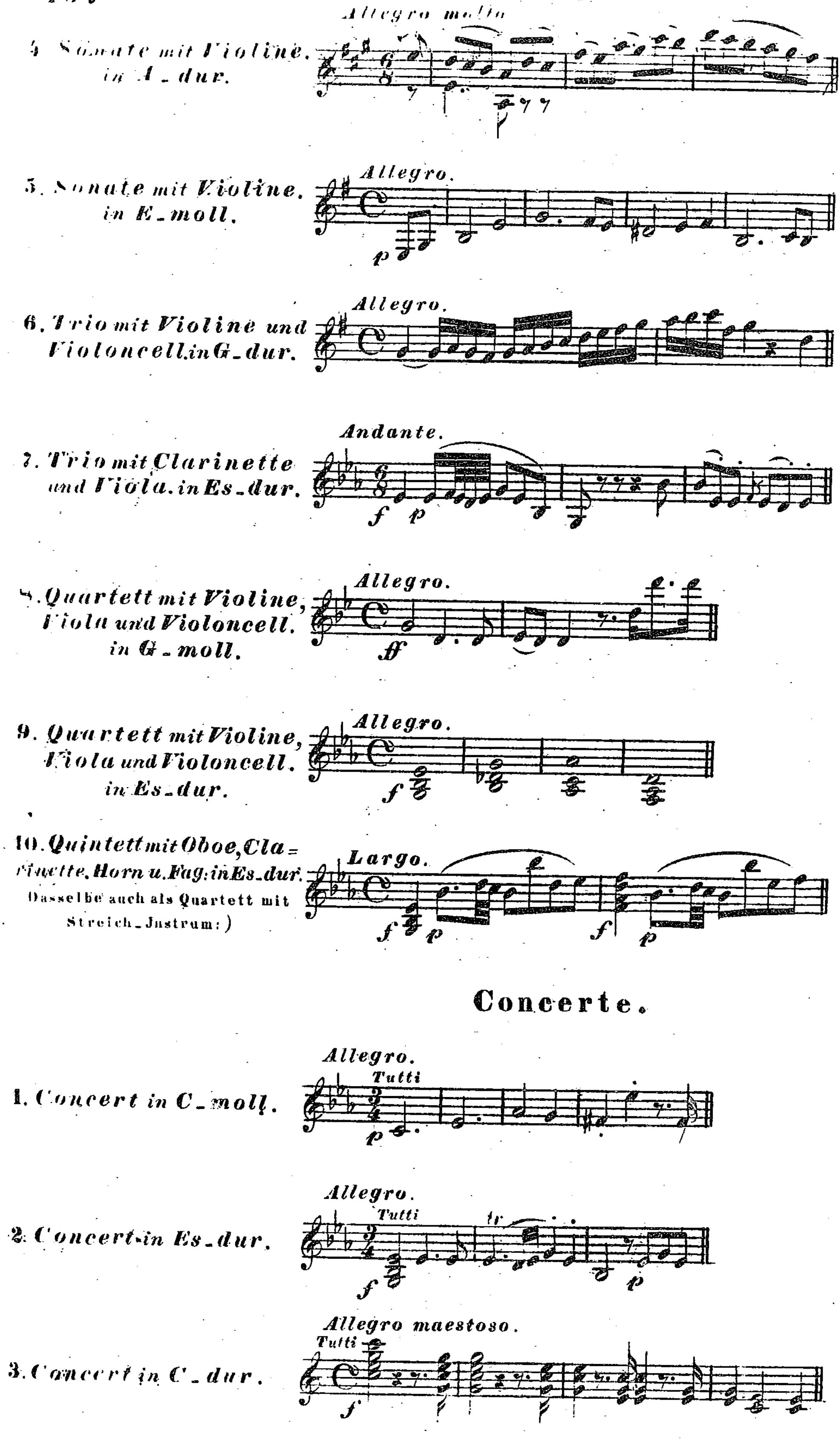
5. *Variationen in G-dur.* — Thema.

6. *Fuge für 2 Pianoforte in C-moll.* — *Allegro moderato.*

7. *Sonate für 2 Pianoforte in D-dur.* — *Allegro con spirito.*

Clavierwerke mit Begleitung.




4. Sonate mit Violine. in A-dur.
Allegro molto
5. Sonate mit Violine. in E-moll.
Allegro.
6. Trio mit Violine und Violoncell. in G-dur.
Allegro.
7. Trio mit Clarinette und Viola. in Es-dur.
Andante.
8. Quartett mit Violine, Viola und Violoncell. in G-moll.
Allegro.
9. Quartett mit Violine, Viola und Violoncell. in Es-dur.
Allegro.
10. Quintett mit Oboe, Clarinette, Horn u. Fag: in Es-dur.
(Dasselbe auch als Quartett mit Streich-Justrum:)
Largo.
Concerte.
1. Concert in C-moll.
Allegro.
Tutti
2. Concert in Es-dur.
Allegro.
Tutti
3. Concert in C-dur.
Allegro maestoso.
Tutti



J. HAYDN.

(geb: 1732. gest: 1809.)

Für Pianoforte allein.



M. CLEMENTI.

(geb: 1752. gest: 1832.)

Für Pianoforte allein.



*) Die Concerte N° 1, 3, und 5, wurden von ***Hummel*** für die jetzigen ***Fortepiano*** von grösser'm Umfange arrangirt und mit trefflichen Cadenzen versehen. Das Concert N° 3 wurde von ***Kalkbrenner*** auf gleiche Weise bearbeitet.

) Das Finale dieser Sonate besteht aus ***Variationen* über das, auch von ***Mozart*** bearbeitete Thema „*Je suis Lindor,*" und es ist interessant, die verschiedenartige Behandlung desselben durch beide Meister zusammen zu stellen.



NB. Die 3 grossen *Sonaten*, von welchen hier die Erste angeführt wird, erschienen im Jahr 1807 b. *Artaria* in einer, vom *Autor* ganz umgeänderten Auflage; — und diese neue Bearbeitung wird hier gemeint.



14. *Gradus ad Parnassum.* **3 Bände der vortrefflichsten Studien im strengen wie im eleganten Style. Jedem bessern *Pianisten* unentbehrlich.**

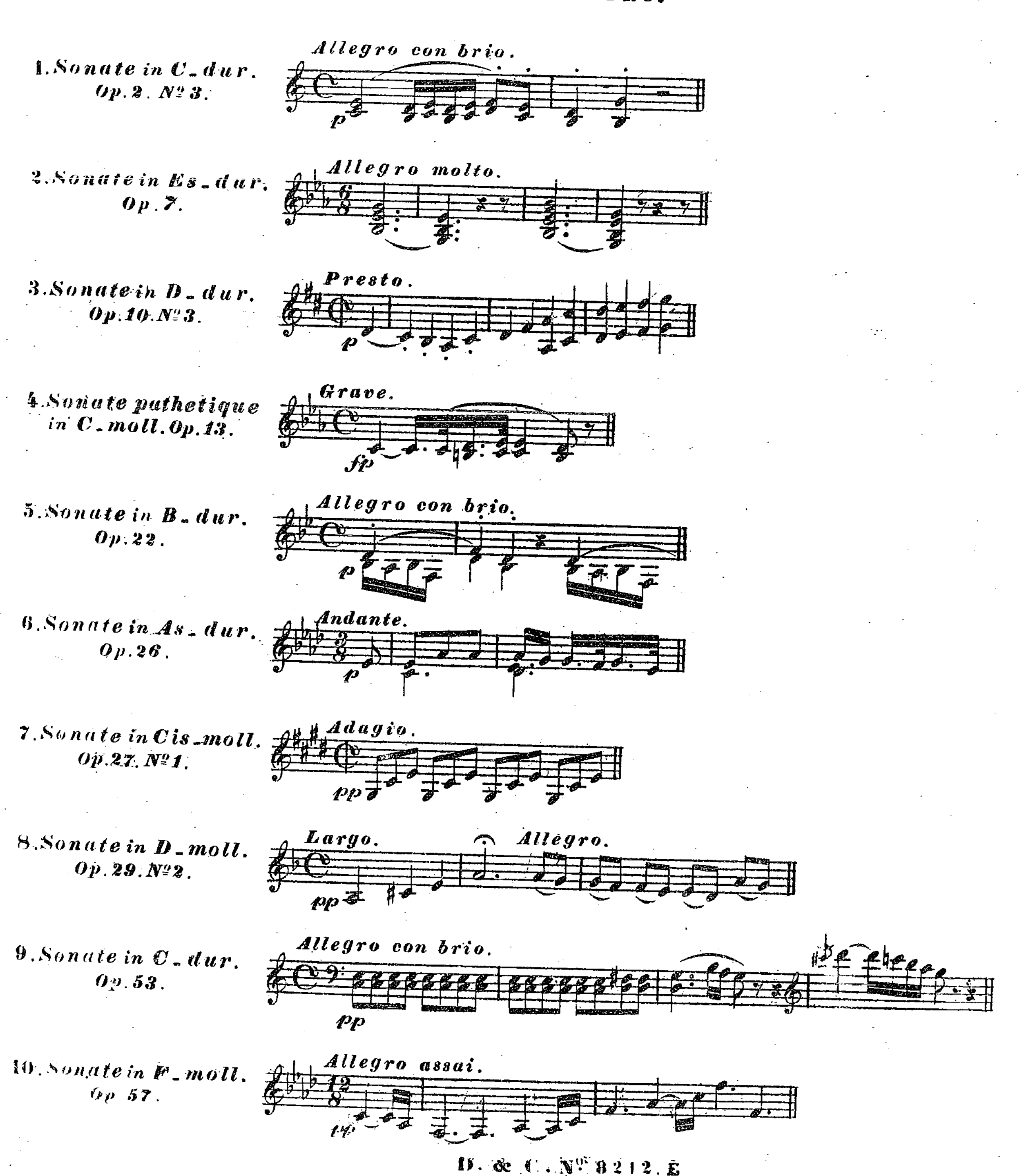
*) Von *Clementi* existieren über **60** *Solo-Sonaten*, von welchen auch die andern, hier nicht benannten, grössern theils vortrefflich sind.

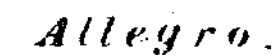
L. v. BEETHOVEN.

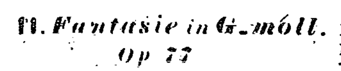
(geb: 1770, gest: 1827.)

Bei der fast ausnahmlosen Vortrefflichkeit der *Beethoven-schen* Claviercompositionen werden wir hier nur diejenigen vorzugsweise anzeigen, welche auch zum Vortrage in grossern Zirkeln besonders geeignet sind.

Solo-Werke.







11. *Fantasie in G-moll. Op 77*



12. *Andante favori in F-dur.* **Nº 35.**



13. *6 Variationen in F-dur. Op. 34.*



14. *Variationen in Es-dur. Op. 35.*



15. *Bagatelles. Op. 33.* (*in Es. C. F. A. C. As.*)



16. *32 Variationen in C-moll. Op. 36.*



Zu 4 Händen.

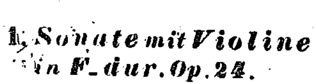
1. *3 Märsche. in C. in Es. in D.*



2. Die *Sonate, Op. 47.* (*in A-moll*) zu 4 Händen arrangirt. (Siehe unten die *Sonaten* mit *Violine.*)
3. Die *Sonate, Op. 22.* (*in B-dur*) zu 4 Händen arrangirt.
4. Das *Trio, Op. 97.* (*in B-dur*) zu 4 Händen arrangirt.
5. *Romanze, Op. 50.* (*in F-dur*) arrangirt zu 4 Händen.

Hiezu können wir das 4-händige Arrangement aller Beethovenschen *Sinfonien* und *Ouverturen* rechnen.

Mit Begleitung.



1. *Sonate mit Violine in F-dur. Op. 24.*



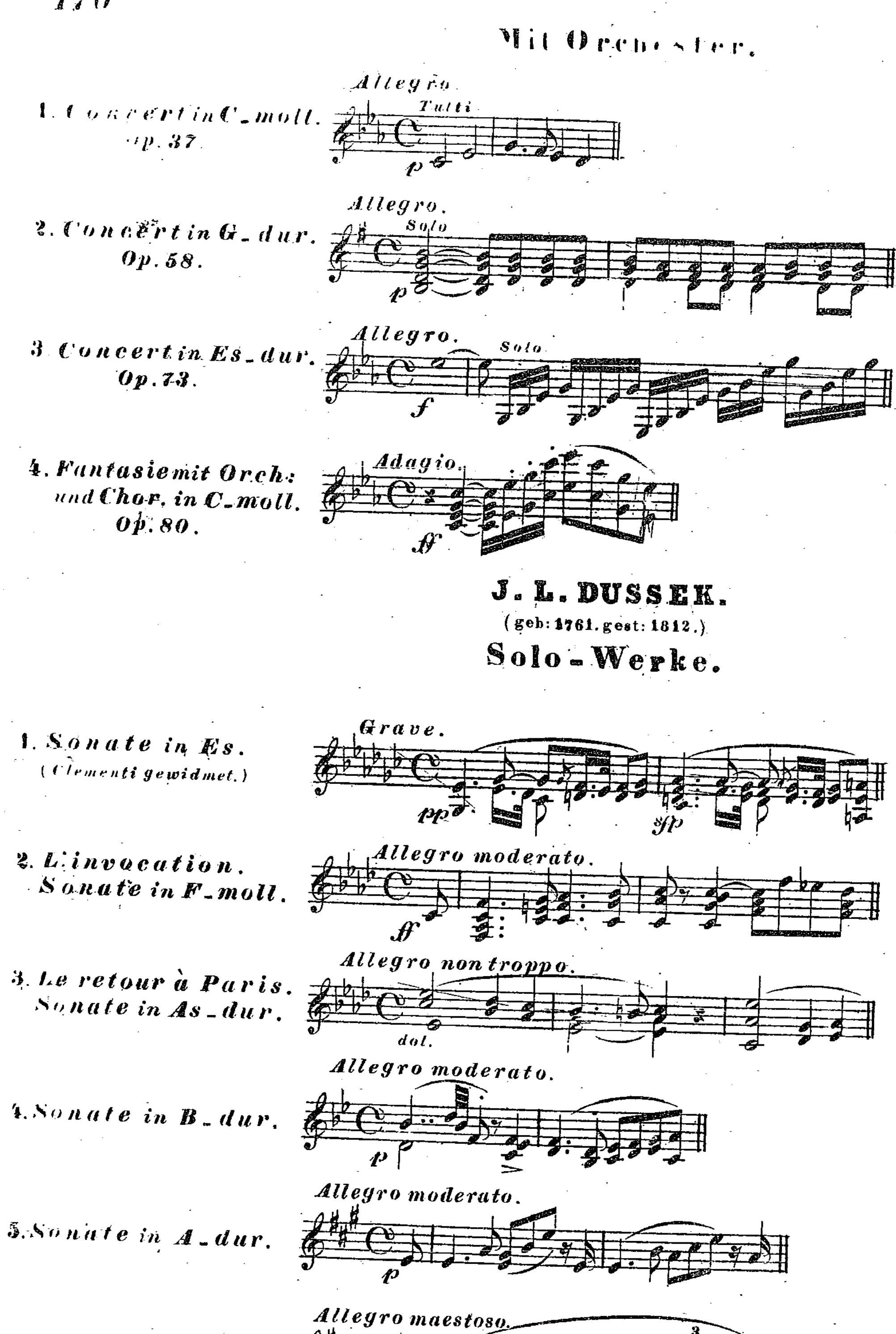
2. *Sonate mit Violine in Es-dur. Op. 12.* **Nº 3.**



*) Diese *Bagatellen* gehören schon jener Gattung von Tonstücken an, die gegenwärtig unter dem Titel „Lieder ohne Worte" so beliebt geworden


3. Sonate mit Violine in C-moll. Op. 30. N° 3.
Allegro
p
4. Sonate mit Violine in A-moll. Op. 47.
Adagio.
fp
5. Sonate mit Violoncell in A-dur. Op. 69.
Allegro.
Violonc:
p
6. Sonate mit Horn oder Violonc: in F-dur. Op. 17.
Allegro.
f
p
7. Variationen m. Violonc: über den Marsch aus Händels Judas Maccabäus.
Allegretto.
p
8. Trio mit Violin und Violoncell in C-moll. Op. 1. N° 3.
Allegro.
f
9. Trio mit Clarinette und Violoncell in B-dur. Op. 11.
Allegro
f
10. Trio mit Violin und Violoncell in D-dur. Op. 70. N° 1.
Allegro
f
11. Trio mit Violin und Violoncell in Es-dur. Op. 70. N° 2.
Poco sostenuto.
p
12. Trio mit Violin und Violoncell in B-dur. Op. 97.
Allegro moderato.
p
13. Quintett m. 4 Blasinstr: oder mit 3 Saiteninstr: in Es-dur. Op. 16.
Grave.
p

Mit Orchester.



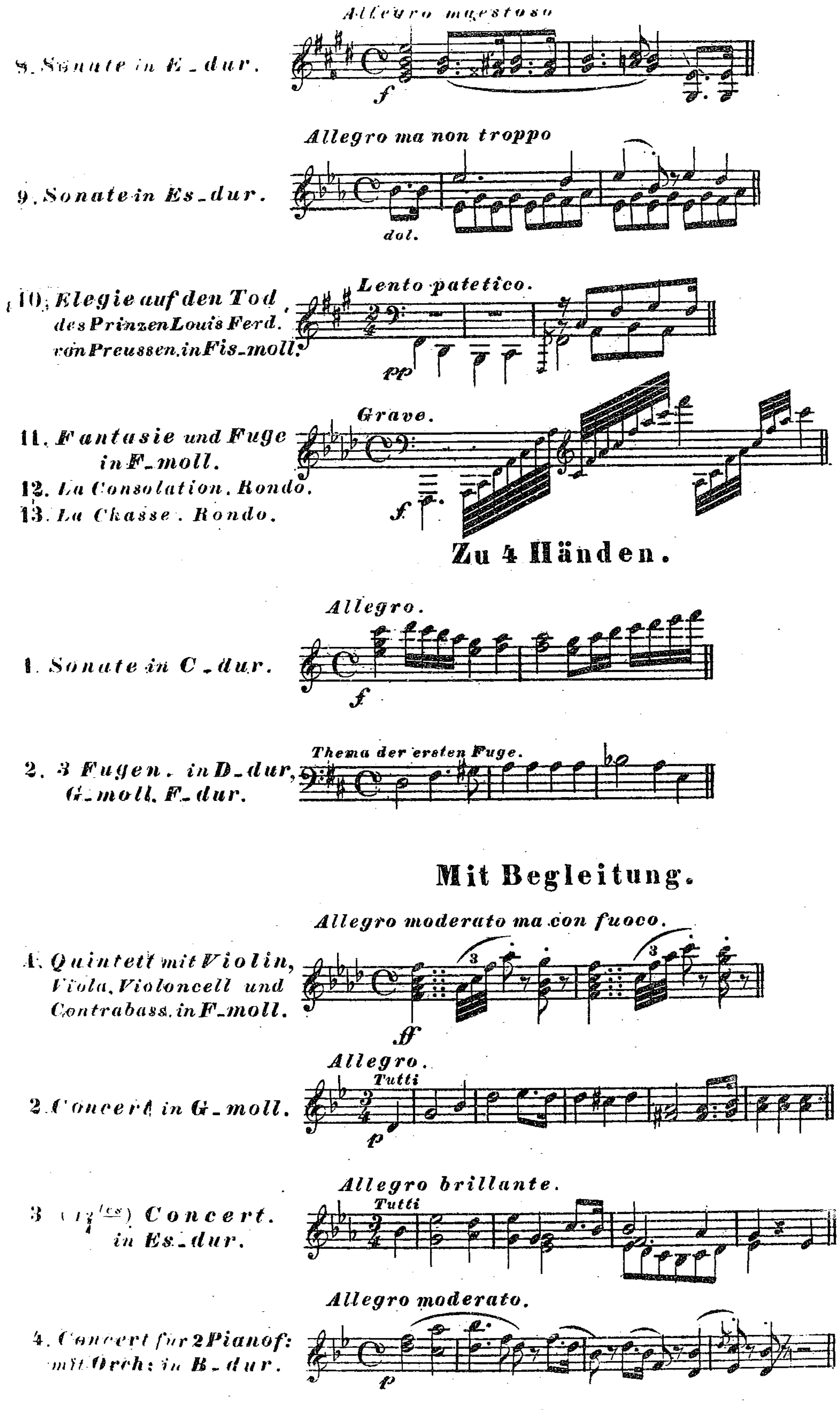
1. Concert in C-moll. Op. 37.
2. Concert in G-dur. Op. 58.
3. Concert in Es-dur. Op. 73.
4. Fantasie mit Orch: und Chor. in C-moll. Op. 80.

J. L. DUSSEK.

(geb: 1761. gest: 1812.)

Solo-Werke.

1. Sonate in Es. (Clementi gewidmet.)
2. L'invocation. Sonate in F-moll.
3. Le retour à Paris. Sonate in As-dur.
4. Sonate in B-dur.
5. Sonate in A-dur.
6. Sonate in D-dur.
7. Sonate in G-moll.


8. Sonate in E_dur.
Allegro maestoso
9. Sonate in Es_dur.
Allegro ma non troppo
dol.
10. Elegie auf den Tod des Prinzen Louis Ferd. von Preussen, in Fis_moll.
Lento patetico.
pp
11. Fantasie und Fuge in F_moll.
Grave.
f
12. La Consolation. Rondo.
13. La Chasse. Rondo.
Zu 4 Händen.
1. Sonate in C_dur.
Allegro.
f
2. 3 Fugen. in D_dur, G_moll, F_dur.
Thema der ersten Fuge.
Mit Begleitung.
1. Quintett mit Violin, Viola, Violoncell und Contrabass, in F_moll.
Allegro moderato ma con fuoco.
ff
2. Concert in G_moll.
Allegro.
Tutti
p
3 (1ⁱᵗᵉˢ) Concert. in Es_dur.
Allegro brillante.
Tutti
4. Concert für 2 Pianof: mit Orch: in B_dur.
Allegro moderato.
p

LOUIS FERDINAND PRINZ VON PREUSSEN.

(geb: 1772. gest: 1806.)

Es genügt, die Namen seiner sämmtlichen Clavierwerke anzuführen, da sie, in erweiterten, fantasiereichen Formen des *Dussek*'schen Styls geschrieben, sämmtlich gleich interessant sind.

1. *Trio in Es (3/4 Takt) für Pianof: Violin und Violonc:*
2. *2tes Trio in Es (4/4 Takt) für Pianof: Violin und Violonc:*
3. *3tes Trio in As (4/4 Takt) für Pianof: Violin und Violonc:*
4. *Quartett in F-moll, für Pianof: Violin, Viola und Violonc:*
5. *2tes Quartett in Es, für Pianof: Violin, Viola und Violonc:*
6. *Quintett in C-moll, für Pianof: 2 Violinen, Viola, und Violonc:*
7. *Ottetto in F-dur, für Pianof: 1 Clarinette, 2 Hörner, 2 Violen und Violonc:*
8. *Rondo in B-dur, für Pianof: und kleines Orchester.*
9. *Notturno in F-dur, für Pianof: Flöte, Violin, Viola und Violonc:*
10. *Larghetto mit Variationen in G-dur, für Pianof: und 4 Streichinstr:*
11. *Andante mit Variationen in B-dur, für Pianof: und 3 Streichinstr:*

J. B. CRAMER.

(geb: 1771.)

Solo-Werke.





9 *Cramers* allbekannte *Etuden*. Die 4 ersten Hefte. Dazu 16 neue *Etuden* als Fortsetzung und 2 Hefte Characteristische.

Mit Orchester oder Quartett.

13 Das 8te *Concert in D-moll. Op. 70.*

D. STEIBELT.

(geb: 1755. gest: 1823.)

Solo-Werke.



5. 50 *Etuden* in 2 Heften. Ein vortreffliches, den *Cramer*schen *Etuden* würdig anzureihendes Werk.



Mit Begleitung.



J. WÖLFL.

(geb: 1772, gest: 1812.)

Solo-Werke.

1. *Sonate und Fuge in C-moll.*



2. *50 Etuden. Op. 56* in 2 Heften. (bei *André* in Offenbach.)

A. E. MÜLLER.

(geb: 1767. gest: 1817.)

Solo-Werke.

1. *6 Capricen. Op. 29.*
2. *3 Capricen. Op. 31.*
3. *3 Capricen. Op. 41.*

BARON N. v. KRUFFT.

(geb: 1776. gest: 1818.)

Solo-Werke.

1. *24 Präludien* und *Fugen* in allen Tonarten.
2. *3 Caprices. Op. 33.* (*Cramer* zugeeignet.)
3. *12 Exercices* in *Ecossaisen*-Form.
4. *Adagio* und *Variationen* auf das Thema: „Ach aus dieses Thales Gründen."
5. *Variationen* auf den Marsch aus *Cherubini's* „*Les deux journées.*"
6. *Variationen* auf die Romanze: „*Partant pour la Syrie.*"

J. N. HUMMEL.

(geb: 1778. gest: 1837.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in Fis-moll. Op. 81.*
2. *Sonate in D-dur. Op. 106.*
3. *Sonate in Es-dur. Op. 13.* (*J. Haydn* gewidmet.)
4. *Fantasie in Es-dur. Op. 18.*
5. *Rondo in H-moll. Op. 109.*
6. *La bella capricciosa. Polacca in B-dur. Op. 55.*
7. *Rondo in Es-dur. Op. 11.*
8. *Variationen* auf den Marsch aus der Oper: *Cendrillon. Op. 40. in C-dur.*
9. *Variationen* auf ein öst'reich'sches Lied. *Op. 8. in G-dur.*
10. *Variationen* auf den Marsch aus *Cherubini's* „*Les deux journees.*" *in E-dur.*
11. *Variationen* auf *Mozart's*: „Vivat Bachus, Bachus lebe" *in C-dur. Op. 34.*
12. *Etuden* in allen 24 Tonarten. *Op. 125.*

Zu 4 Händen.

Sonate in As-dur. Op. 92.

Mit Begleitung.

1. *Sonate* für *Pianoforte* mit *Violoncell. in A-dur. Op. 104.*
2. *Rondo brillant* für *Pianoforte* und *Flöte. in G-moll. Op. 126.*
   (NB. Dasselbe auch für *Pianoforte solo.*)
3. *Trio* für *Pianof:, Viol:,* und *Violonc: in E-dur. Op. 83.*
4. *Trio* für *in Es. Op. 12.*

5. *Trio* für *Pianof: Viol:* und *Violonc:* *in Es. Op. 93.*
6. *Septett* für *Pianof: Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violonc:* und *Contrabass. in D-moll. Op. 74*
7. *La Sentinelle.* Für *Pianof:, Guitare, Violine,* und eine *Singstimme.*

Mit ganzem Orchester.

1. *Concert in A-moll. Op. 85.*
2. *Concert in H-moll. Op. 89.*
3. *Concert in As-dur. Op. 113.*
4. *Oberons Zauberhorn. Fantasie in E-dur. Op. 116.*
5. *Rondo brillant in A-dur. Op. 56.*
6. *Rondo brillant in B-dur. Op. 98.*

(NB. Alle diese Werke auch mit Begleitung eines 2ten *Pianoforte* anstatt *Orchester.*)

FERD. RIES.

(geb: 1784. gest: 1836.)

Solo-Werke.

1. *Variationen* auf ein ungarisches Thema. *in G-moll. Op. 15.*
2. *Variationen* auf *Mozart's:* „*Non più andrai*" *in B-dur. Op. 51.*
3. *Variationen* auf: „Bekränzt mit Laub." *in C-dur. Op. 75.*
4. *Allegro heroique. in C-moll. Op. 103.*
5. *Rondo elegant. in As. Op. 122.*

Zu 4 Händen.

Sonate in A-moll. Op. 160.

Mit Begleitung.

1. *Variationen* mit *Violine* auf den *Fandango. Op. 111. in A-moll.*
2. *Variationen* mit *Violoncell* auf ein russisches Thema. *Op. 72. in C-moll.*
3. *Quartett* mit *Streichinstr: Op. 13. in F-moll.*
4. *Quintett* mit *detto. Op. 74. in H-moll.*
5. *Sextett* mit verschied: *Instr: Op. 100. in C-dur.*
6. *Ottetto* mit *detto. Op. 128. in As*

Mit Orchester.

1. *Concert in Es. Op. 42.*
2. *Concert in Cis-moll. Op. 55.* (*Clementi* gewidmet.)
3. *Concert in C-moll. Op. 115.*
4. *Variationen* auf schwedische Lieder. *Op. 52. in C-moll.*

FERD. KALKBRENNER.

(geb: 1789.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in F-moll. Op. 56.* (Dem Andenken an *Haydn* gew:)
2. *Effusio Musica. Fantasie in D-moll. Op. 68.*
3. *Caprice in H-moll. Op. 104.*
4. *24 Etuden* in 4 Heften. *Op. 88.*
5. *Viele einzelne Fantasien, Etuden, Variationen, Rondo's etc.*
6. *Souvenirs de Berlin. Rondo brill: in Es. Op. 70.*

Mit Begleitung.

1. *Nocturne für Pianof: und Horn, in F-moll. Op. 95.*
2. *4tes Trio für Pianof:, Violin und Violonc: in D-dur. Op. 84.*
3. *Quintett für Pianof:, Clarinette, Horn, Violonc: und Contrabass in A-moll. Op. 81*
4. *Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Beriot.*

Mit Orchester.

1. *1stes Concert in D-moll. Op. 61.*
2. *2tes Concert in E-moll. Op. 85.*
3. *3tes Concert in A-moll. Op. 107.*
4. *Concert für 2 Pianoforte in C-dur. Op. 113.*
5. *Gage d'Amitiè. Rondo in B-dur. Op. 66.*

J. FIELD.

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für *Pianof: solo* viele ausgezeichnet schöne *Notturno's.*

Mit Orchester.

1. *1stes Concert in Es.*
2. *2tes Concert in As.*
3. *3tes Concert in Es.*
4. *4tes Concert in Es.*

J. MOSCHELES.

(geb: 1794.)

Solo-Werke.

1. *Studien (Etudes)* 2 Hefte. *Op. 70.*
2. *3 Allegri di Bravura. in E-dur, G-dur, C-moll.*

Zu 4 Händen.

1. *Sonate in Es. Op. 47.*
2. *Rondo brillant in A-dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.*

Mit Begleitung.

1. *Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.*
2. *Abschied des Troubadour für Pianof: Guitare, Violine und eine Singstimme. in F-dur*

Mit Orchester.

1. *Concert in Es-dur. Op. 56.*
2. *Concert in G-moll. Op. 58.*
3. *Variationen über den Alexandermarsch. in F-dur. Op. 32.*
4. *Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G-dur. Op. 42.*
5. *Rondo brillant in D-dur. Op. 45.*
6. *Erinnerung an Irland. Fantasie in F-dur. Op. 69.*

C. M. v. WEBER.

(geb: 1786. gest: 1826.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in C-dur. Op. 24.*
2. *Sonate in As-dur. Op. 39.*
3. *Sonate in D-moll. Op. 49.*
4. *Aufforderung zum Tanze. Op. 65.*
5. *Variationen auf „Vien qua Dorina bella" in C-dur. Op. 7.*
6. *Variationen auf Mehul's Romanze. in C-dur. Op. 28.*
7. *Momento capriccioso. in B-dur. Op. 12.*
8. *Polacca brill: in E-dur. Op. 72.*

Mit Orchester.

1. *Concert in Es. Op. 32.*
2. *Concertstück in F-moll. Op. 79.*

L. SPOHR.

(geb: 1783.)

Solo und mit Begleitung.

1. *Sonate für Pianof: solo in As-dur. Op. 125.* (Dieselbe auch 4-händig.)
2. *Introd: und Rondo mit Violin concert: in E-dur. Op. 46.*
3. *Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C-dur. Op. 111.*
4. *Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D-dur. Op. 117.*
5. *Quintett mit Blasinstrumenten in C-moll. Op. 52.*
6. *3 Trio's mit Viol: und Violonc: Op. 119. 123. 124.*

J. P. PIXIS.

(geb: 1788.)

Mit Begleitung.

1. *Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D-moll. Op. 99.*
2. *Concert mit Orchester. in C-dur. Op. 100.*
3. *Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C-dur.*

J. MAYSEDER.

(geb: 1789.)

Für Pianoforte mit Begleitung.

1. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G-dur. Op. 14.*
2. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F-dur Op. 20*
3. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C-dur. Op. 37.*
4. *Sonate mit Violine in Es. Op. 13.*
5. *Trio mit Violine und Violonc: in B-dur. Op. 34*
6. *Trio mit Violine und Violonc: in As-dur. Op. 52.*

Mit Begleitung.

1. Notturne für Pianof: und Horn, in F-moll. Op. 95.
2. 1ᵗᵉˢ Trio für Pianof:, Violin und Violonc: in D-dur. Op. 84.
3. Quintett für Pianof:, Clarinette, Horn, Violonc: und Contrabass in A-moll. Op. 81
4. Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Beriot.

Mit Orchester.

1. 1stes Concert in D-moll. Op. 61.
2. 2tes Concert in E-moll. Op. 85.
3. 3tes Concert in A-moll. Op. 107.
4. Concert für 2 Pianoforte in C-dur. Op. 113.
5. Gage d'Amitié. Rondo in B-dur. Op. 66.

J. FIELD.

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für Pianof: solo viele ausgezeichnet schöne Notturno's.

Mit Orchester.

1. 1stes Concert in Es.
2. 2tes Concert in As.
3. 3tes Concert in Es.
4. 4tes Concert in Es.

J. MOSCHELES.

(geb: 1794.)

Solo-Werke.

1. Studien (Etudes) 2 Hefte. Op. 70.
2. 3 Allegri di Bravura. in E-dur, G-dur, C-moll.

Zu 4 Händen.

1. Sonate in Es. Op. 47.
2. Rondo brillant in A-dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.

Mit Begleitung.

1. Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.
2. Abschied des Troubadour für Pianof: Guitare, Violine und eine Singstimme. in F-dur

Mit Orchester.

1. Concert in Es-dur. Op. 56.
2. Concert in G-moll. Op. 58.
3. Variationen über den Alexandermarsch. in F-dur. Op. 32.
4. Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G-dur. Op. 42.
5. Rondo brillant in D-dur. Op. 45.
6. Erinnerung an Irland. Fantasie in F-dur. Op. 69.

C. M. v. WEBER.

(geb: 1786. gest: 1826.)

Solo-Werke.

1. Sonate in C-dur. Op. 24.
2. Sonate in As-dur. Op. 39.
3. Sonate in D-moll. Op. 49.
4. Aufforderung zum Tanze. Op. 65.
5. Variationen auf „Vien qua Dorina bella" in C-dur. Op. 7.
6. Variationen auf Mehul's Romanze. in C-dur. Op. 28.
7. Momento capriccioso. in B-dur. Op. 12.
8. Polacca brill: in E-dur. Op. 72.

Mit Orchester.

1. Concert in Es. Op. 32.
2. Concertstück in F-moll. Op. 79.

L. SPOHR.

(geb: 1783.)

Solo und mit Begleitung.

1. Sonate für Pianof: solo in As-dur. Op. 125. (Dieselbe auch 4-händig.)
2. Introd: und Rondo mit Violin concert: in E-dur. Op. 46.
3. Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C-dur. Op. 111.
4. Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D-dur. Op. 117.
5. Quintett mit Blasinstrumenten in C-moll. Op. 52.
6. 3 Trio's mit Viol: und Violonc: Op. 119. 123. 124.

J. P. PIXIS.

(geb: 1788.)

Mit Begleitung.

1. Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D-moll. Op. 99.
2. Concert mit Orchester. in C-dur. Op. 100.
3. Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C-dur.

J. MAYSEDER.

(geb: 1789.)

Für Pianoforte mit Begleitung.

1. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G-dur. Op. 14.
2. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F-dur Op. 20.
3. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C-dur. Op. 37
4. Sonate mit Violine in Es. Op. 13.
5. Trio mit Violine und Violonc: in B-dur. Op. 34
6. Trio mit Violine und Violonc: in As-dur. Op. 52.

Mit Begleitung.

1. *Nocturne für Pianof: und Horn, in F-moll. Op. 95.*
2. *1tes Trio für Pianof:, Violin und Violonc: in D-dur. Op. 84.*
3. *Quintett für Pianof:, Clarinette, Horn, Violonc: und Contrabass in A-moll. Op. 81*
4. *Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Beriot.*

Mit Orchester.

1. *1stes Concert in D-moll. Op. 61.*
2. *2tes Concert in E-moll. Op. 85.*
3. *3tes Concert in A-moll. Op. 107.*
4. *Concert für 2 Pianoforte in C-dur. Op. 113.*
5. *Gage d'Amitie. Rondo in B-dur. Op. 66.*

J. FIELD.

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für *Pianof: solo* viele ausgezeichnet schöne *Notturno's.*

Mit Orchester.

1. *1stes Concert in Es.*
2. *2tes Concert in As.*
3. *3tes Concert in Es.*
4. *4tes Concert in Es.*

J. MOSCHELES.

(geb: 1794.)

Solo-Werke.

1. *Studien (Etudes)* 2 Hefte. *Op. 70.*
2. *3 Allegri di Bravura. in E-dur, G-dur, C-moll.*

Zu 4 Händen.

1. *Sonate in Es. Op. 47.*
2. *Rondo brillant in A-dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.*

Mit Begleitung.

1. *Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.*
2. *Abschied des Troubadour für Pianof: Guitare, Violine und eine Singstimme. in F-dur*

Mit Orchester.

1. *Concert in Es-dur. Op. 56.*
2. *Concert in G-moll. Op. 58.*
3. *Variationen über den Alexandermarsch. in F-dur. Op. 32.*
4. *Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G-dur. Op. 42.*
5. *Rondo brillant in D-dur. Op. 45.*
6. *Erinnerung an Irland. Fantasie in F-dur. Op. 69.*

C. M. v. WEBER.
(geb: 1786, gest: 1826.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in C-dur. Op. 24.*
2. *Sonate in As-dur. Op. 39.*
3. *Sonate in D-moll. Op. 49.*
4. *Aufforderung zum Tanze. Op. 65.*
5. *Variationen auf „Vien qua Dorina bella" in C-dur. Op. 7.*
6. *Variationen auf Mehul's Romanze. in C-dur. Op. 28.*
7. *Momento capriccioso. in B-dur. Op. 12.*
8. *Polacca brill: in E-dur. Op. 72.*

Mit Orchester.

1. *Concert in Es. Op. 32.*
2. *Concertstück in F-moll. Op. 79.*

L. SPOHR.
(geb: 1783.)

Solo und mit Begleitung.

1. *Sonate für Pianof: solo in As-dur. Op. 125.* (Dieselbe auch 4-händig.)
2. *Introd: und Rondo mit Violin concert: in E-dur. Op. 46.*
3. *Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C-dur. Op. 111.*
4. *Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D-dur. Op. 117.*
5. *Quintett mit Blasinstrumenten in C-moll. Op. 52.*
6. *3 Trio's mit Viol: und Violonc: Op. 119. 123. 124.*

J. P. PIXIS.
(geb: 1788.)

Mit Begleitung.

1. *Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D-moll. Op. 99.*
2. *Concert mit Orchester. in C-dur. Op. 100.*
3. *Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C-dur.*

J. MAYSEDER.
(geb: 1789.)

Für Pianoforte mit Begleitung.

1. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G-dur. Op. 14.*
2. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F-dur Op. 20.*
3. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C-dur. Op. 37.*
4. *Sonate mit Violine in Es. Op. 13.*
5. *Trio mit Violine und Violonc: in B-dur. Op. 34.*
6. *Trio mit Violine und Violonc: in As-dur. Op. 52.*

H: WORZISCHEK.

(geb. 1791. gest 1825.)

Solo-Werke, und für 2 Pianoforte.

1. *12 Rhapsodien. Op. 1*
2. *Fantasie in C-moll. Op. 12.*
3. *Divertissement über die Sentinelle für 2 Pianof: in C. Op. 6.* (Dasselbe auch *Pianof.*

Mit Begleitung und mit Orchester.

1. *Sonate mit Violine in G-dur. Op. 5.*
2. *Rondo-Bolero mit Violoncell in E-moll. Op. 2.*
3. *Rondo brillant mit Orchester in D-moll und dur. Op. 22.*

A: HALM.

(geb: 1789.)

Solo-Werke.

1. *Etuden* 4 Hefte. *Op. 59. 60. 61. 62.*
2. *Sonate in A-dur. Op. 43.*
3. *Sonate in A-moll. Op. 51.*

Zu 4 Händen.

1. *Sonate in G-moll. Op. 56.*
2. *Rondo brill: in Es-dur. Op. 41.*

Mit Begleitung.

1. *Trio mit Violine und Violoncell in A-dur. Op. 57.*
2. *Trio mit Violine und Violoncell in H-moll. Op. 58.*

CARL MAYER.

(geb: 1792.)

Solo-Werke.

1. *Grandes Etudes. Op. 61.* (mehrere Hefte.)
2. *Nocturne in As-dur. Op. 81.*
3. *Etudes de Salon. Op. 55.*
4. *Allegro de Concert. Op. 60.* (mit Orchester *ad lib.*)
5. *Polonaise brillante in E-dur. Op. 78.*

C: CZERNY.

(geb: 1791.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in As-dur. Op. 7.*
2. *Sonate in A-moll. Op. 13.*
3. *Sonate in F-moll. Op. 57.*

4. *Sonate in G-dur. Op. 65.*
5. *Sonate in E-dur. Op. 76.*
6. *Sonate in D-moll. Op. 124.*
7. *Sonate in E-moll. Op. 143.*
8. *Sonate in Es-dur. Op. 144.*
9. *Sonate in H-moll. Op. 145.*
10. *Sonate in B-dur. Op. 268.*
11. *Sonate in Des-dur. Op. 730.*
12. *Fantasie in B-dur. Op. 27.*
13. *Fantasie in A-moll. Op. 37.*
14. *Rondo passioné in G-moll. Op. 68.*
15. *Grand Exercice in F-moll. Op. 82.*
16. *Capriccio a la fuga in E-moll. Op. 89.*
17. *Caprice in E-moll. Op. 108.*
18 *Tendresse, Amitie et Confiance. 3 Rondos. Op. 117.*
19. *Der Brand von Maria Zell. Fantasie in A-moll. 157.*
20. *Grand Capriccio in C-moll. Op. 172.*
21. *Le Golfe de Naples. Fantasie. in As-dur. Op. 253.*
22. *Allegro en Galop. in F-dur. Op. 267.*
23. *Variationen in As-dur. Op. 308.*
24. *Die Ruinen von Neustadt. Fantasie in D-moll. Op. 345.*
25. *Grand Exercice in A-moll. Op. 364.*
26. *8 Nocturnes. Op. 368.* (in 2 Heften.)
27. *Die Schule der linken Hand. 10 Etuden. Op. 399.*
28. *Die Schule des Fugenspiels. 24 Präludien und Fugen. Op. 400.*
29. *Souvenir de Paris. Fantasie in G-moll. Op. 471.*
30. *3 Allegri di Bravura in G-dur. H-moll. As-dur. Op. 75.* (3 Hefte.)
31 *8 Scherzi capricciosi. in A-moll. E-dur. C-moll. A-dur. B-moll. B-dur. D-moll. E-moll. Op. 555.*
32. *Fantasie auf Beethovens Fidelio in E-dur. Op. 601.*
33. *8 Nocturnes. Op. 604.*
34. *Melodische Bilder oder 25 Lieder ohne Worte. Op. 667.*
35. *Scherzo in F-moll. Op. 671.*
36. *Impromptû orageux in F-moll. Op. 715.*
37. *Fantasie über ein Thema von Beethoven in C-moll. Op. 752.*
38. *6 Etudes ou Amusemens de Salon. Op. 754.*
39. *Allegro de Salon in H-moll. Op. 762.*
40. *Esercizio fugato in A-moll. Op. 768.*
41. *Impromptû fugué in G-moll. Op. 776.*

Zu 4 Händen.

1. *Sonate in C-moll. Op. 10.*
2. *Sonate in F-moll. Op. 178.*
3. *Rondo quasi Capriccio. Op. 26.*
4. *Ouverture characteristique. Op. 54.*
5. *2 grandes Marches. in B-dur. H-moll. Op. 94.*
6. *4 grosse Fantasien auf Walter Scotts Romane: Wawerley, Guy Mannering, Rob Roy, und Jvanhoe. Op. 240. 241. 242. 243.*
7. *Allegro agitato in G-moll. Op. 264.*
8. *Allegro affettuoso in F-moll. Op. 137.*
9. *42 Etuden. Op. 495.*
10. *Morceau de Concert in As-dur. Op. 716.*
11. *Concert zu 4 Händen.* (mit oder ohne Begleitung.) *in C-dur. Op. 153.*
12. *Jmpromptû sur la Romanesca. in A-moll. Op. 658.*
13. *Fantasie in F-moll. Op. 226.*

Mit Begleitung.

1. *Sonate mit Violine in H-moll. Op. 686.*
2. *Trio mit Violine und Violoncell in A-dur. Op. 166.*
3. *Quartett mit Violin, Viola, und Violoncell in C-moll. Op. 148.*
4. *Serenade mit Flöte, Horn und Violoncell nebst 3 Singstimmen. in A-dur. Op. 276.*
5. *Trio mit Violin und Violoncell in A-moll. Op. 289.*

Solo-Werke im brillanten Salon-Styl.

1. *Rondo brillant in G-dur. Op. 17.*
2. *Grande Polonaise in B-dur. Op. 18.*
3. *La Ricordanza. Variationen in E-dur. Op. 33.*
4. *Walzes di Bravura. Op. 35.*
5. *Leggerezza e Bravura. Rondo brill: in A-dur. Op. 58.*
6. *Variationen (an Alexis) in A-dur. Op. 62.*
7. *Romance in D-dur. Op. 70.*
8. *Erstes Decaméron (Pianof: solo) Op. 110.* (10 Hefte.)
9. *Zweites Decaméron (Pianof: solo) Op. 175.* (10 Hefte.)
10. *Drittes Decaméron (Pianof: solo) Op. 251.* (10 Hefte.)
11. *Allegro en Galop in F-dur. Op. 267.*
12. *La douceur. Rondo in Es-dur. Op. 290.*
13. *Variationen in As-dur. Op. 308.*
14. *Variationen (le dernier Soupir de Herold.) in B-dur. Op. 350.*
15. *Variationen (Souvenir de Boieldieu) in B-dur. Op. 352.*
16. *Le Pianiste au Salon. Sammlung vieler Fantasien, Rondo's, Variationen etc. auf d. beliebtesten Opern. Viele Hefte unter verschiedenen Werks-zahlen. (bei Schott.)*
17. *Souvenir de mon premier Voyage. Fantasie in G-dur. Op. 413.*

18. *Introd. und Variationen auf Thema von Reissiger. in As-dur. Op. 428.*
19. *Der Abend und die Nacht. 2 Fantasien. Op. 392.*
20. *Bijoux théâtrals. Sammlung von Rondo's und Variationen. Viele Hefte. Op. 397*
21. *Hommage à Beethoven. 6 Fantasien. Op. 466.*
22. *Erinnerung an die Rheinfahrt. Fantasie Op. 470.*
23. *Rondo brillant. Über einen Marsch von Rossini. Op. 487.*
24. *3 Morceaux de Salon.* (3 Hefte.) *Op. 529.*
25. *Galop brillant. in F-dur. Op. 598.*
26. *Les charmes de la danse. in G-dur. Op. 651.*
27. *3 Pièces de Salon.* (3 Hefte.) *Op. 687.*
28. *12 National Rondo's. Op. 181 bis 192.*
29. *Ecosaises brillantes de Bravoure. Op. 174.*
30. *Impromptu und Variationen auf Arsena. in A-dur. Op. 36.*

Zu 4 Händen im brillanten Salon-Styl.

1. *Rondo brillant in F. Op. 2.*
2. *Variationen in A-dur. Op. 20. (Donna di Lago.)*
3. *Variationen in D-dur. Op. 25. (Corradino.)*
4. *Variationen in B-dur. Op. 40. (Danseuse d'Athènes.)*
5. *Variationen in F-dur. Op. 67. (Barbe-bleu.)*
6. *Nocturne brillant* (auf: Das waren mir selige Tage) *in D. Op. 71.*
7. *Variationen über* (Gott erhalte Franz den Kaiser.) *in G. Op. 73.*
8. *Variationen in As-dur. Op. 87.* (auf *Gallenbergs* Walzer.)
9. *1stes Decaméron. (à 4 mains.) Op. 111.* (10 Hefte.)
10. *2tes Decaméron. (à 4 mains.) Op. 176.* (10 Hefte.)
11. *3tes Decaméron. (à 4 mains.) Op. 252.* (10 Hefte.)
12. *Variationen über Alpenlieder. in G-dur. Op. 194.*
13. *Introd: und Variationen in F-dur. Op. 246. (Fra Diavolo.)*
14. *La Rivalité. Rondo in F-dur. Op. 293.*
15. *Le gout moderne. Sammlung von Rondo's und Variationen. Viele Hefte. Op. 398.*
16. *Souvenir theatral, Sammlung von Fantasien über Opern.* An 100 Hefte. *Op. 247.*
    (Dieselben auch für *Pianof. solo*, ebenfalls unter derselben Werkzahl: Op: 247.)

Mit Begleitung im brillanten Salon-Styl.

1. *Variationen mit Violoncell (ad libitum) in E-dur. Op. 16. (O cara memoria.)*
2. *Variationen mit Violine concert:* (mit *Lafont*) *in D-dur. Op. 204. (Le vieux tambour.)*
3. *Variationen mit Violine concert:* (mit *Lafont*) *in A-dur. Op. 305. (Thème espagnol.)*
4. *Grande Polonaise mit Violine concert: Op. 314.*
5. *Duo concertant mit Flöte (oder Violoncell) in G-dur. Op. 129.*
6. *Fantasie mit Harfe concert:* (mit *Parish-Alvars*) *Op. 512. in B-dur.*
7. *Duo concert: mit Harfe.* (mit *Parish-Alvars*) *Op. 719.*
8. *3 brillante Fantasien mit Horn (oder Violoncell) auf Schuberts Gesänge. Op. 339.* (3 Hefte
9. *6 grosse Potpourris mit Violine und Violoncell concert: (oder für 2 Fortepiano.) Op. 212.*

Zu 6 Händen auf einem, wie auch auf 2 Pianoforte.

1. *Les Pianistes associés.* (3 Spieler an einem *Pianoforte.*) 6 Werke *Rondos und ationen. Op 227. 228. 229. 295. 296. 297.*
2. *3 grosse Potpourris zu 6 Händen auf 2 Pianoforte. Op. 38. 84. 298.*

Concert-Werke zum öffentlichen Produzieren mit Orchester oder Quartett.

1. *Variationen auf den Rolands-Marsch. in F. Op. 59.*
2. *Grand Divertissement. in G-dur. Op. 122.*
3. *Grande Polonaise. in F-dur. Op. 118.*
4. *Variationen* (auf *Pirata*) *in D-dur. Op. 160.*
5. *Concertino* (im leichtern Style) *in C-dur. Op. 210. 213.* (in 2 Heften.)
6. *Variationen* (auf: *Fra Diavolo*) *in G-dur. Op. 232.*
7. *Rondo in B. Op. 233.*
8. *Variationen* (auf: *gli Arabi*) *in Es. Op. 234.*
9. *Variationen* (auf: *le petit Tambour*) *in C. Op. 236.*
10. *Variationen* (auf: *Montecchi*) *in B.* (auch für 2 *Pianof: concert:* mit *Orchester.*) *Op. 285.*

Etuden.

Künstlerbahn des Pianisten.

1. *Schule der Geläufigkeit. 40 Etuden. Op. 299.*
2. *Kunst des Präludierens in 120 Beispielen. Op. 300.*
3. *Schule des Legato und Staccato. 50 Etuden. Op. 335.*
4. *Schule der Verzierungen. 70 Etuden. Op. 355.*
5. *Schule der linken Hand. 10 Etuden. Op. 399.*
6. *Schule des Fugenspiels. Op. 400.*

7. *40 tägliche Studien. Op. 337.*
8. *Die Schule des Virtuosen. 60 tägliche Studien. Op. 365.*
9. *50 Etuden. Op. 409.*
10. *Etudes preparatoirs et progressivs. Op. 433.*
11. *24 grandes Etudes characteristiques. Op. 692.*
12. *Die Kunst der Fingerfertigkeit. 50 Etuden. Op. 740.*

Le Pianiste parfait.

13. *25 Etudes progressives.* (für kleine Hände.) *Op. 748.*
14. *Les Progres. 25 Etudes.* (Fortsetzung des vorigen Werkes.) *Op. 749.*
15. *Exercice des Gammes. 50 Etuden zu 4 Händen. Op. 751.*
16. *Suite des Etudes progressivs. 30 Etudes melodiques. Op. 753.*
17. *25 Etudes melodieux et characteristiques. Op. 755.*
18. *25 grandes Etudes de Salon. Op. 756.*
19. *Fleurs de l'Expression. 50 Etudes. Op. 767.*

20. *Präludien und Cadenzen. Op. 61.*
21. *Toccata ou Exercice in C-dur. Op. 92.*
22. *48 kurze Etuden als Cadenzen und Vorspiele. Op. 161.*
23. *Chromatische Etude. Op. 244.*
24. *Terzen-Etude. Op. 245.*

25. Le coureur. Exercice brill: in C. Op. 560.
26. Terzen-Etude in B-dur. Op. 735.
27. Grosse Triller-Übung als Rondo. in C-dur. Op. 151.
28. Exercice de Bravour. Rondo in A-dur. Op. 47.
(Nebstdem viele Schubert'sche und and're Lieder im brillanten Style arrangirt.)

G: ONSLOW.
geb: 1796.

Solo-Werke.

1. Sonate in C-moll. Op. 2.
2. Thème anglais mit Variationen in A. Op. 28.

Zu 4 Händen.

1. Sonate in E-moll. Op. 7.
2. Sonate in F-moll. Op. 22.

Mit Begleitung.

1. 3 Trio für Pianof: Violine und Violoncell. in A. in C. in G-moll. Op. 3.
2. Sextett für Pianof: Flöte, Clarinette, Horn, Fagott und Contrabass. Op. 30. in Es.
3. 3 Trio für Pianof: Viol: und Violonc: Op. 14.

FRANZ SCHUBERT.
geb: 1797. gest: 1828.

Solo-Werke.

1. Sonate. Op. 53. in D-dur.
2. Fantasie. Op. 15. in C.
3. 4 Impromptûs Op. 142.
4. Momens musicals. Op. 94.

Zu 4 Händen.

1. Sonate (Grand Duo) Op. 140. in C-dur.
2. Sonate Op. 30. in B-dur.
3. Fantasie Op. 103. in F-moll.
4. Variationen Op. 10. in E-moll. (Beethoven gewidmet.)
5. Variationen Op. 35. in As-dur.
6. 3 heroische Märsche Op. 27. in H-moll. C. D.
7. 6 grosse Märsche Op. 40. in 2 Heften. in Es. G-moll. H-moll. D. Es-moll. E.
8. 2 characteristische Märsche Op. 121. in C.

Mit Begleitung.

1. Trio mit Violine und Violoncell. Op. 99. in B-dur.
2. Trio mit detto Op. 100. in Es.

H. HERZ.

(geb. 1805.)

Solo-Werke.

1. *Variationen auf Thema aus Crociato. in Es-dur. Op. 23.*
2. *Variationen auf: La violette. in G-dur. Op. 48.*
3. *Variationen auf: Le petit tambour. in B-dur. Op. 41.*
4. *Variationen auf ein Schweizerlied. in A-dur. Op. 46.*
5. *2 Balladen ohne Worte. in H-dur. in Des-dur. Op. 117.*
6. *Fantasie auf: Elisire d'amore. in Es-dur. Op. 112.*
7. *Fantasie auf 2 Schubert'sche Melodien. in D-dur. Op. 115.*
8. *Variationen auf: Sonnambula. in B-dur. Op. 105.*
9. *La Romanesca. Fantasie in E-moll. Op. 111.*
10. *Fantasie auf: Parisina. in As-dur. Op. 133.*
11. *Fantasie auf: Lucia di Lammermoor. in C-moll. Op. 102.*
12. *Variations de Concert. in As-dur. Op. 92. (Thalberg gewidmet.)*
13. *Le Tremolo. (auf Beethovens Thema.) in F-dur. Op. 132.*
14. *Exercices. (Etudes.) Op. 21.*
15. *Variationen auf den Jägerchor aus Euryanthe. in Es-dur. Op. 62.*
16. *Sammlungen klein'rer Rondo's und Variationen unter den Titeln: Les Rivales. Les trois Graces, 3 Morceaux de Salon, etc.*

Zu 4 Händen.

Variationen auf den Marsch aus Wilhelm Tell. in F-dur. Op. 50.

Mit Begleitung.

1. *Variationen auf: La Fiancée mit Violine (von Beriot) in A-dur. Op. 56.*
2. *Variationen auf: Fra Diavolo mit Violine (von Lafont) in G-dur. Op. 59.*
3. *Trio mit Violine und Violoncell. in A-dur. Op. 54.*
4. *Rondo de Concert mit Quartett. (ad lib.) in A-dur. Op. 27.*

Mit Orchester.

Jedoch auch als Solo-Werke brauchbar.

1. *1stes Concert in A-dur. Op. 34.*
2. *2tes Concert in C-moll. Op. 74.*
3. *Rondo brillant in D-dur. Op. 11.*
4. *Polonaise brillante in E-dur. Op. 30.*
5. *Variationen auf: Joseph und seine Brüder. in C-dur. Op. 20.*
6. *Variationen auf den Marsch aus Wilhelm Tell. in E-dur. Op. 57.*
7. *Variationen auf: Pré aux clercs. in F-dur. Op. 76.*
8. *Variationen auf: Ma Fanchette. in F-dur. Op. 10.*

F: MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

(geb: 1809.)

Solo-Werke.

1. *Lieder ohne Worte*. 6 *Hefte. Op.* 19. 30. 38. 53. 62. 67. (Dieselben auch 4 händig, wie auch mit *Violine* oder *Violoncell.*)
2. *Rondo capriccioso in E-dur. Op.* 14.
3. *Fantasie auf ein irländisches Thema. in E-dur. Op.* 15.
4. *Variations serieuses in D-moll. Op.* 54.
5. 6 *Preludien und Fugen. Op.* 24.
6. *Etude in F-moll.*
7. *Scherzo à Capriccio in Fis-moll.*

Mit Begleitung.

1. *Sonate mit Violoncell.* (oder *Violine.*) *in B-dur. Op.* 45.
2. *Trio mit Violine und Violoncell. in D-moll. Op.* 49.
3. *Serenade mit Orchester. Op.* 43.
4. *Concert mit Orchester in G-moll. Op.* 24.
5. *Concert mit Orchester in D-moll. Op.* 40.

FR: CHOPIN.

(geb: 1810.)

Solo-Werke.

1. *Sonate in B-moll. Op.* 35.
2. 12 *Etuden. Op.* 10. (in 2 Heften.)
3. 12 *Etuden. Op.* 25. (in 2 Heften.)
4. 24 *Präludien. Op.* 28.
5. *Fantasie in F-moll. Op.* 49.
6. *Polonaise in Fis-moll. Op.* 44.
7. *Scherzo in Des-dur. Op.* 31.
8. *Grande Walze in Es-dur. Op.* 18.
9. *Rondo in C-moll. Op.* 16.
10. 3 *Nocturnes in B-moll. Es-dur. H-dur. Op.* 9.
11. 3 *Nocturnes in F-dur. Fis-dur. G-moll. Op.* 15.
12. *Impromptû in As-dur. Op.* 29.
13. *Allegro de Concert in A-dur. Op.* 46.
14. *Polonaise brillante in C-dur. Op.* 3. (NB. Dieselbe auch mit *Violoncell concertant.*)

Mit Orchester.

1. *Concert in E-moll. Op.* 11.
2. *Concert in F-moll. Op.* 21.
3. *Variationen auf: La ci darem la mano. in B-dur. Op.* 2.

FR: LISZT.

(geb: 1811.)

Solo-Werke.*)

1. *24 grosse Etuden.* 2 Hefte, bei *Haslinger*.
2. *Album d'un Voyageur*, bei *Haslinger*.
3. *Etuden nach Paganini*, 2 Hefte, bei *Haslinger*.
4. *Hexameron. Concertstück von Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, C. Czerny und Chopin*, bei *Haslinger*.
5. *Divertissement auf Cavatine von Pacini, in Es-dur. Op. 5.* bei *Hofmeister*.
6. *Fantasie auf Don Juan, in D-moll*; bei *Schlesinger*.
7. *Fantasie auf Robert le Diable, in H-moll*, bei *Schlesinger*.
8. *Fantasie auf die Hugenotten, in C*, bei *Hofmeister*.
9. *Reminiscenzen aus den Puritanern, in B-dur. Op. 7.* bei *Schott*.
10. *Reminiscenzen aus Lucia di Lammermoor*, 2 Hefte, *in Des-dur. Op. 13.* bei *Hofmeister*.
11. *Fantasie auf Sonnambula, in Dis-dur*, bei *Schuberth* in *Hamburg*.
12. *Galop chromatique in Es-dur. Op. 12.* bei *Hofmeister*.
13. *Valze à Capriccio* über *Lucia* und *Parisina, in A-dur*, bei *Haslinger*.
14. *Lieder von Fr. Schubert für Pianof: solo gesetzt.* 1. Sei mir gegrüsst. 2. Auf dem Wasser. 3. Du bist die Ruh. 4. Erlkönig. 5. Meeresstille. 6. Die junge Nonne. 7. Frühlingsglaube. 8. Gretchen am Spinnrade. 9. Ständchen von Shakespeare. 10. Rastlose Liebe. 11. Der Wanderer. 12. Ave Maria. 13. Die Forelle, bei *Diabelli*.
15. *Melodies hongroises* (nach *Fr. Schubert.*) 3 Hefte. bei *Diabelli*.
16. *Lieder aus Fr. Schubert's Winterreise*. 12 Hefte, bei *Haslinger*.
17. *La Regatta. C-dur.*
18. *Schubert's Schwanengesang* 14 Hefte, bei *Haslinger*.

S: THALBERG.

(geb: 1812.)

Solo-Werke.

1. *Fantasie auf Straniera in Des-dur. Op. 9.*
2. *Fantasie auf Norma in H-moll. Op. 12.*
3. *Fantasie auf Don Juan* (№ 1.) *in A-dur. Op. 14.*
4. *Fantasie auf Don Juan* (№ 2.) *in E-dur. Op. 42.*
5. *Caprice in E-moll. Op. 15.*
6. *Airs russes Variés in G-moll. Op. 17.*
7. *Fantasie auf die 2 englischen Nationalgesänge in As-dur. Op. 27.*
8. *Fantasie auf Hugenotten in Es-dur. Op. 20.*
9. *Fantasie auf Beethovens Sinfonie-Motive in A-moll. Op. 39.*
10. *Fantasie auf Moses in G-moll. Op. 33.*
11. *Andante finale aus Lucia di Lammermoor in Des-dur. Op. 44.*

---

*) Da *Liszt's* Compositionen meistens ohne Werks-Nummern erschienen sind, so geben wir nur die, zum Vorfinden hinreichenden Titel, und Namen der Verleger.

12. Caprice auf Sonnambula in C-moll. Op. 46.
13. Fantasie auf Lucrezia Borgia in F-moll. Op. 50.
14. Fantasie auf Muette de Portici in E-dur. Op. 52.
15. 12 Etudes. Op. 26. (in 2 Heften.)
16. Theme original et Etude in A-moll. Op. 45.
17. 3 Nocturnes. in As. in Des. in A-moll. Op. 21.
18. Andante in Des-dur. Op. 32.
19. Scherzo in Cis-moll. Op. 31.
20. Romance et Etude in A-dur. Op. 38.
21. La Cadence. Etude in A-moll. Op. 36.

Mit Begleitung.

1. Divertissement mit Horn (oder Violoncell) in F-moll. Op. 7.
2. Duo fur Pianof: und Violine auf Hugenotten. (von Thalberg und Beriot.) in E-moll.

TH: DÖHLER.

(geb: 1814.)

Solo-Werke.

1. 12 grosse Etuden. Op. 30. (in 2 Heften.)
2. 50 Etuden. Op. 42. (in 6 Heften.)
3. Fantasie auf Wilhelm Tell in As-dur. Op. 28.
4. Fantasie auf Siege de Corinthe in Es-dur. Op. 43.
5. Divertissement auf Irländische Thema's in C-dur. Op. 33.
6. Variationen auf die Ballnacht in D-dur. Op. 12.
7. Variationen auf Anna Bolena in As-dur. Op. 17.
8. Variationen auf Lucia di Lammermoor in Es-dur. Op. 21.
9. Nocturne in Des-dur. Op. 24.
10. Tarantelle in G-moll. Op. 39.
11. Ballade in E-dur. Op. 41.
12. Melodies Russes Variés. Op. 60. (3 Hefte.)

Mit Orchester.

Concert in A-dur. Op. 7.

AD: HENSELT.

(geb: 1814.)

Solo-Werke.

1. 12 Etuden. Op. 2.
2. 12 Salon-Etuden. Op. 5.
3. Concert-Variationen auf Elisire d'amore in E-moll. Op. 1.
4. Concert-Variationen auf „Quand je quittai la Normandie" in G-moll. Op. 11.

5. *Tableau musical. Fantasie auf russische Thema in As-dur. Op. 10*
6. *Andante et Etude in H-dur. Op. 3.*
7. *2 Nocturnes in Es-moll, in F-dur. Op. 6.*
8. *Pensée fugitive in F-moll. Op. 8.*
9. *Rhapsodie in F-moll. Op. 4.*

L: v: MAYER.

Solo-Werke.

1. *Nocturne in E-dur. Op. 21.*
2. *Andante (Hortense.) in Ges-dur. Op. 42.*
3. *Air russe in Fis-dur. Op. 44.*
4. *Air bohémien russe in Es-moll. Op. 45.*
5. *Marche triomphale. Op. 30.*
6. *Fantasie auf Elisir d'amore in As-dur. Op. 32.*
7. *Airs russes. Op. 43.*
8. *Carneval de Venise in H-dur. Op. 31.*
9. *Fantasie auf Semiramis in As-dur. Op. 37.*
10. *Marche maroccaine. Op. 22.*
11. *Fantasie auf Lucrezia Borgia. Op. 24.*

F: HILLER.

(geb: 1812.)

24 Etuden für Pianoforte solo. Op. 15.

W: TAUBERT.

(geb: 1811.)

Solo-Werke.

1. *Campanella in Fis-moll. Op. 41.*
2. *La Nayade in F-dur. Op. 49.*
3. *Silvana in Ges-dur. Op. 60.*
4. *6 Impromptûs caracteristiques. Op. 14.*
5. *Etudes. Op. 40.*

C: G: LICKL.

(geb: 1801.)

Solo-Werke.

1. *Ischler-Bilder. (6 Hefte.) Op. 57.*
2. *Gasteiner-Blüthen. (5 Hefte.) Op. 59.*

3. Cypressen. Op. 64.
4. 6 Elegien. Op. 63.

Zu 4 Händen.

1. Variations sur un thême original in Ges. Op. 71.
2. Sonate in As-dur. Op. 72.

R: WILLMERS.

(geb: 1822.)

Solo-Werke.

1. Sonate heroique in B-moll. Op. 33.
2. Les Papillons. Jmpromptû in C-dur. Op. 37.
3. La Sirène. Scherzo in E-dur. Op. 38.
4. Sextuor Final de Lucia di Lammermoor, transcrit, in Des-dur. Op. 45.
5. Pompa di festa. Concert-Etude in Des-dur. Op. 28.
6. Un jour d'été à Norvège in H-dur. Op. 27.
7. Sehnsucht am Meere in As-dur. Op. 8.
8. Nordische National-Lieder. (5 Hefte.) Op. 29.

C: EVERS.

Solo-Werke.

1. Chansons d'amour. Op. 13. (12 Hefte.)
2. Octaven-Etude. Op. 8.

KULLAK.

(geb: 1821.)

Solo-Werke.

1. Sonate in Fis-moll. Op. 7.
2. Transcriptions. Op. 6. (12 Hefte.)
3. 10 Paraphrases. Op. 9.
4. Fantasie auf Freischütz. Op. 11.
   Transcriptionen auf Robert, Freyschütz, Lucrezia, Oberon, Gemma, etc.

A: DREYSCHOCK.

(geb: 1818.)

Solo-Werke.

1. Andante inquietoso. Op. 23.
2. Le ruisseau. Op. 24.
3. Campanella. Op. 10.

J: A: PACHER.

Solo-Werke.

1. *Fantasie auf Mozarts Zauberflöte. Op.*
2. *La Harpe. Melodie variée. Op. 9.*
3. *Adagio et Allegro. Op. 8.*
4. *L'elegante. Etude. Op. 7.*
5. *5ième Etude de Salon. Op. 10.*
6. *Nocturne. Op. 6.*

PRUDENT.

Solo-Werke.

1. *Fantasie auf Lucia di Lammermoor. Op. 8.*
2. *Souvenirs de Beethoven. Op. 10.*
3. *L'Hirondelle. Op. 11.*

ST: HELLER.

Solo-Werke.

1. *La chasse. Fantasie dramatique in Es. Op. 3.*
2. *Morceaux de Salon. Op. 16.*
3. *Melodies de Schubert. Op. 33.*

NB. Bei vielen Tonsetzern der neuesten Zeit, deren Thätigkeit sich eben erst entwickelt, muss die Auswahl natürlicherweise der Zukunft vorbehalten bleiben, und wir konnten uns daher nur auf die Angabe ihrer Namen, und einiger eben erschienenen Werke beschränken. Dasselbe gilt von den Meisten der hier noch nachträglich Genannten.

W: STERNDALE-BENETT.
(geb: 1808.)

Etuden und andre Solo-Werke.

R: SCHUMANN.
(geb: 1809.)

Solo-Werke, wie auch Compositionen mit Begleitung.

CLARA SCHUMANN. (WIEK.)
(geb: 1819.)

Solo-Werke.

E: PIRKHERT.

12 Etudes de Salon. Op. 10. Fantasie auf Mozart's Figaro.

J: C: KESSLER.

Etuden 4 Hefte. *Op. 20.*

H: BERTINI.

(geb: 1798.)

Viele Sammlungen von Etuden. (Darunter: *Grandes Etudes artistiques. Op. 122.* mehrere Hefte

AL: SCHMITT.

(geb: 1789.)

Etuden, viele Hefte und Sammlungen. (auch *Concert* mit *Orchester* und andre Clavierwerke.)

CIP: POTTER.

Etuden. (Darunter *Op. 19.*)

C: ARNOLD.

(geb: 1794.)

Etuden unter dem Titel: *Practische Clavierschule. Op. 10.*

CH: NEATE.

Sonate in C-moll. (bei *Haslinger.*)

ANTON LISTE.

4 Characteristische Stücke für Pianof: solo. Op. 10. in Es. C. C-moll. (bei *Hofmeister.*).
Sonate in A. (erschienen in Zürch bei *Nägeli.*)

AGTHE.

3 Polonaisen zu 4 Händen.

REISSIGER.

(geb: 1798.)

Trio's mit *Viol:* und *Violonc: Op. 25. Op. 33. Op. 40. Op. 56, Op. 103.*

CONRAD BERG.

(geb: um 1780.)

3 Trio's Op. 11. 2 Detto Op. 16. 3 Detto Op. 20.

FRIEDR: KUHLAU.

(geb: 1786.)

Quartett Op. 32. Detto Op. 50. Detto Op. 108. Sonate Pianof: solo. Op. 127.

LUDW: BERGER.

(geb: 1777.)

Sonate Pianof: solo Op. 9. Detto Op. 10. Etudes Op: 12 und Op. 41.

(Schliesslich erinnern wir noch an *Domenico Scarlatti's* sämmtliche Sonaten, an *Händel's* Clavier Suiten, und vor Allem an *Seb: Bach's* Werke.)


KÖNIGLICHE AKADEMIE D. KÜNSTE
BERLIN
HOCHSCHULE F. MUSIK